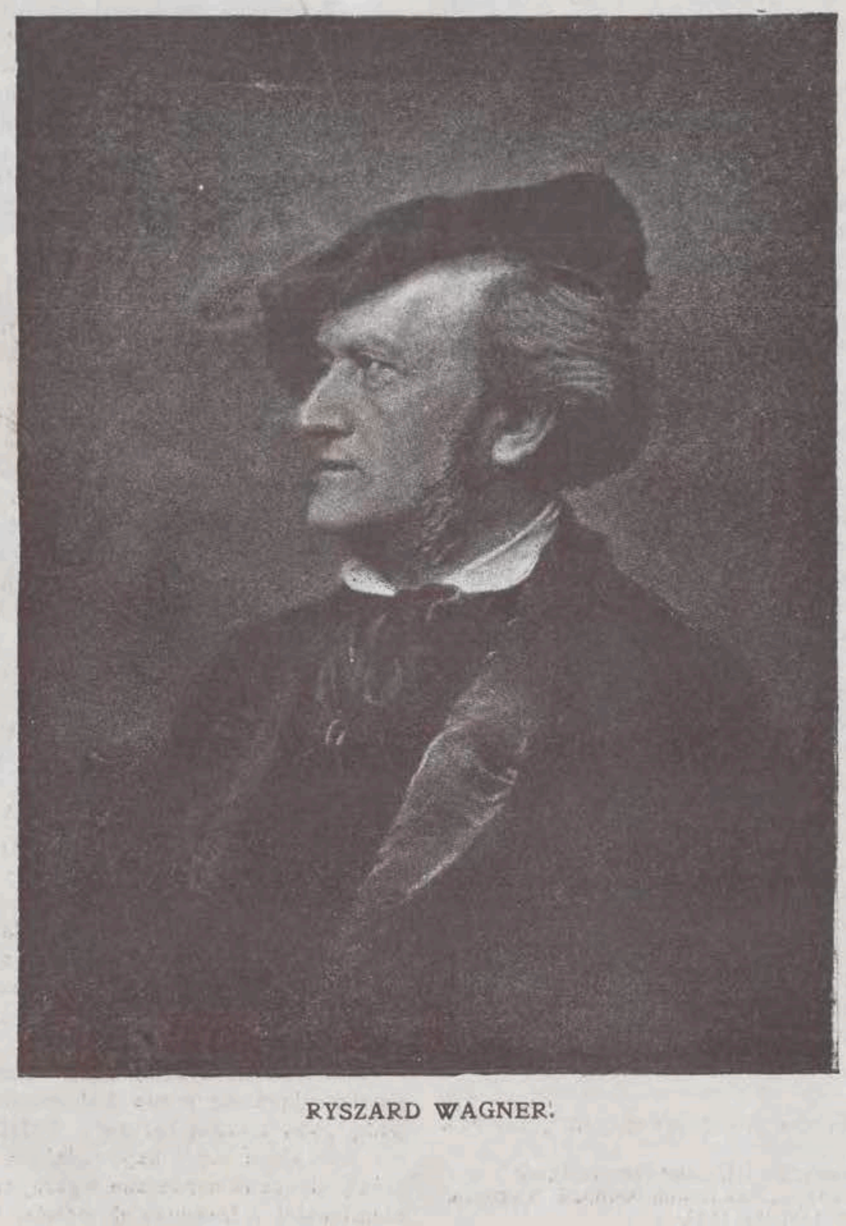
ZŁOTY RÓG
ILUSTROWANY TYGODNIK LITERACKI ARTYSTYCZNY I SPOŁECZNY

REDAKCJA i ADMINISTRACJA
WARSZAWA
UL. KRÓLEWSKA 27
TEL. 152-05.

№ 28
WARSZAWA
DNIA 13 LIPCA 1913 R.

W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN.



RYSZARD WAGNER.

RYSZARD WAGNER a POLSKA.



Atmosfera polityczna Europy w roku 1831 była bardzo duszna. Ci tylko, co bardzo nadstawiali ucha, słyszeli, że anioł wolności zrywa się ze snu na Zachodzie i Wschodzie Europy. Gdy zaś orkan rewolucji francuskiej zawiał i zachwiały się wszystkie trony, wystąpiła tem surowiej reakcja absolutyzmu. Schiller, jak i pokrewny mu duchem Wagner, nie wierzyli w możność istnienia starej, zbutwiałej formy państwowej. „Żądać polepszenia bytu od dzisiejszego państwa jest śmiesznością, gdyż właśnie w zarodkach powstania tego państwa, tkwi przyczyna złego. Póki ludzie wszyscy nie zostaną wolnymi, póty wszyscy powinni się uważać za nieszczęśliwców i niewolników". Te piękne zdania o wolności wypowiedział Wagner w swych dziełach a haseł wolności nie wyparł się nigdy, gdyż jeszcze w rok przed śmiercią, w roku 1882, jako siedmdziesięcioletni starzec woła: „Dzisiejszym światem rządzi kłamstwo, oszustwo i obłuda zorganizowana i ulegalizowana przez mord"*).

Najbardziej na sercu leżącym celem politycznym Wagnera, zostającego w młodzieńczych latach pod wpływem Bakunina, był ogólny związek europejskich republik**). Zniszczenie form państwowych i istniejącej zachodniej cywilizacji, oto wyznanie wiary, tego największego rewolucjonisty w muzyce!...

W roku 1832 działy się dziwne rzeczy w Lipsku, wyprowadzające nawet najspokojniejszych mieszczuchów lipskich z równowagi. Wszyscy najznakomitsi biografowie Wagnera jednogłośnym chórem stwierdzają, że wypadki w Polsce w roku 1832 wpłynęły na ukształtowanie się pojęć Wagnera. On sam stwierdza to, jak później przytoczymy. Posłuchajmy na razie co pisze najznakomitszy biograf Wagnera niemiec Glasenapp***) o przechodzie emigrantów polskich w roku 1832 przez Lipsk, którego naocznym świadkiem był zamieszkały wówczas w Lipsku Wagner.

„Po upadku Warszawy, tysiące Polaków postanowiło w obcych krajach szukać swej ojczyzny, lub stamtąd wpływać na życzliwość ludów dla sprawy Polski. Część wielka znalazła gościnne przyjęcie we Francji, inni wywędrowali do do Anglji, Ameryki, Belgji i Algieru. Z końcem roku 1832 przechodzili pierwsi wychodźcy polscy przez Niemcy. Ósmego stycznia 1832 r. w piękny zimowy dzień zawitali, pierwsi polscy bohaterowie do Lipska i pobytem swym i ciągle nowymi przechodami rozgorączkowali coraz bardziej mieszkańców Lipska. Godzinę drogi za miasto wybiegali pędzeni niecierpliwością obywatele i witali nadchodzących okrzykami. Przy bramie grymskiej nowe wyczekujące tysiące ludzi przyłączało się i tworzyło jeden radosny, brzmiący okrzykami i miłością pochód.

„Cała długa i szeroka droga była niby zasiana ludźmi, którzy w owej chwili nic innego myśleć i wypowiedzieć nie chcieli, jak tylko to, jak bardzo polskim, pozbawionym Ojczyzny tułaczom są życzliwi i serdeczni. Również Polacy starali się dać do zrozumienia witającej ich rzeszy swą wdzięczność i radość. Wzruszającem było dostrzegać tu i owdzie łzy uniesienia.

„Wśród nieustannych okrzyków ludu prowadzono przybyszów do przeznaczonych im gościnnie kwater; z bogatych mieszczan złożony, nie oszczędzający ofiar i wydatków „Polen - Comite" troszczył się o wygody przejeżdżających.

„Z powodu egzaltacji ogólnej czuł się magistrat zniewolonym zabronić następnym długim szeregom Polaków przechodzić przez całe miasto, a wyznaczono im drogę przez bramę raustacką, w pobliżu której znachodziły się przeznaczone dla emigrantów gospody. Liczba zgłoszonych w komitecie polskim mieszczan, którzy zobowiązywali się przez dozwoloną dobę ugościć Polaków, zwiększyła się tak, że wkrótce z 90 do 120 ludzi, tworzących jedną kolumnę, kilku tylko szukało w gospodzie umieszczenia".

„Zapalonymi przyjaciółmi Polaków okazali się studenci; wielu z nich zamieniało z obcymi pamiątki, uściski bratnie i zawiązywało węzły przyjaźni. Kto z nich nie miał majątku, lub odpowiedniego mieszkania, aby nim służyć Polakom, szukał przynajmniej ich pożądanego towarzystwa, aby z opowiadań czerpać podziw dla nowego, niesłychanego bohaterstwa.

Codziennie popołudniu widziano polskich wychodźców, idących ku ogrodom Gerharda, do grobu Poniatowskiego. Ciągle rzucane na mogiłę świeże kwiaty chowali Polacy w swych portfelach, jako relikwie z mogiły nieszczęśliwego księcia. Naoczni świadkowie opowiadają o głębokich wrażeniach, jakich doznawali, patrząc na wymowne twarze i słuchając niezrozumiałych dźwięków polskiej mowy, ożywionej zbudzoną gorącą miłością Ojczyzny. We wszystkich miejscach publicznych, gdzie tylko okazywali się Polacy, wyrażano im jak największe uszanowanie.

Na cześć ich i na ich cele dano wielki koncert w „Gewandhausie", który dał znaczny dochód. W programie koncertu była niemiecka patjotyczna pieśń o polskim bohaterstwie: „Czy pamiętasz o tem?" („Denkst du daran, mein tapferer Lagienka?")

Charakterystyczną była, codziennie rano o 7 powtarzająca się scena pożegnania, przed gospodą „pod zieloną tarczą". Widziano tam postacie ściskające się i zapewniające o swej przyjaźni, słyszano serdeczne wykrzykniki w polskiej, niemieckiej i francuskiej mowie. Najwięcej fran-

*) „Gesammelte Schriften" B. X. S. „über Parsival" November 1882.

**) Glasenapp B. III, „der Revolutionär".

***) Glasenapp: „Das Leben Richard Wagners" I. B S. 140—142. Leipzig 1894.

cuskim językiem posługiwała się przeważnie część wychodźców polskich. Sceny te powtarzały się przez cały styczeń.

W lutym przeciągali już pojedyńczo wychodźcy przez miasto, lecz oczekiwano jeszcze przybycia kolumny oficerów i kilka tysięcy prostych żołnierzy w oddziałach po pięciuset ludzi. O przechodzie wojska tego zawiadomił mieszkańców Lipska uwielbiany generał artylerji Bem, którego męstwo pod Ostrołęką dobiegało uszu niemców.

Z tych to czasów, gdy turkot wozów polskich po kilku miesiącach ustawał, a „kiedy jeszcze w Lipsku wszystko gorzało i paliło się dla Polaków", pochodzi myśl napisania uwertury Ryszarda Wagnera, zatytułowanej „Polonia", skończonej i odegranej dopiero w r. 1836 w Królewcu*).

W przyjęciach Polaków brał Wagner osobisty udział i dni te głębokie na nim wrażenie zrobiły, co poświadczają własne jego słowa: Dumne i piękne postacie polskich wychodźców zachwyciły mię tak, że żywo współczując z nieszczęśliwym losem ich Ojczyzny, sam się z nimi osobiście zapoznawałem**). O muzykalnej wartości uwertury Wagnera nic mówić nie można, gdyż dziwnym trafem i z niezrozumiałych mi powodów, po dziś dzień jej nie opublikowano! Znajduje się ona w posiadaniu spadkobierców Wagnera w domu Wahnfried w Bayreucie***).

Zatytułowanie jednego z pierwszych utworów w roku 1831, polenezem i pomyślanej w roku 1832 a skończonej w roku 1836 uwertury „Polonii", bezwarunkowo nie jest przypadkowe. Już w młodzieńczych latach uważał Wagner muzykę jako mowę. I tą właśnie mową, widząc i słysząc krzyk ginącej Polski, wypowiada zapewne Mistrz swe czucia i myśli o narodzie bohaterskim, co się do walki o wolność zrywał. Kilkakrotnie mówi Wagner w swych pismach, że los Polski żywo go zajmuje a z jej upadkiem współczuje z narodem.

W grudniu 1881 r. a więc na cztery miesiące przed śmiercią wystawił****) Wagner w Palermo z pyłu zapomnienia wydobytą „Polonię", którą przed publicznem wystawieniem przerobił i nadał jej przepyszną dzisiejszą formę.

Piętnastego marca 1835 w Królewcu skończył Ryszard Wagner drugą, podobną „Polonii", polityczną uwerturę p. t.: „Rule Britannia".

Zdaje się, że między, w tym samym czasie (1832 do 1835) powstałą „Polonią" a „Rule Britannią" zachodzi pewien związek ideowy. W „Polonii" interpretuje językiem muzycznym swe wrażenia z r. 1832, a więc Polskę upadłą, konwulsyjnie szarpiącą się i walczącą z przemocą tyranów, gdy w „Rule Britannia", w przeciwstawieniu do nieszczęśliwej Polski, sławi potęgę i siłę wolnego, niezawisłego Albionu. Najciekawszą i najwięcej obchodzącą nas wzmianką z tego okresu, są słowa Wagnera z roku 1832, umieszczone w zbiorowem wydaniu pism Wagnera w tomie IV, na str. 312, w artykule: „Do moich przyjaciół", („Mitteilung an meine Freunde"), pisane w roku 1859.

„Po licznych wahaniach raz w tę, to znowu w ową stronę, zaskoczyło mnie wrażenie rewolucji lipcowej w czasie, gdym zaczynał ośmnastą wiosnę życia. Wrażenie to było potężne i w wielu kierunkach pobudzające; po wielkim zachwycie dla walczącej Polski (1830—1), w końcu i mój żal z powodu jej pokonania był bardzo serdeczny. Wrażenia te jednak nie wpłynęły jeszcze na mój artystyczny rozwój z widoczną ukształtowaną siłą, były one stosunkowo tylko ogólnie podniecające. Tak silna jednak była ma wrażliwość na uczucia treści czysto artystycznej i skłonna do naśladownictwa (muzycznego), że w tym właśnie czasie najwyłączniej muzyką się zajmowałem (pisałem sonaty, uwertury i symfonje) i ofiarowany mi tekst do opery „Kościuszko" odsunąłem. Mimoto, ma reprodukcyjna gorliwość popchnęła mię na drogę opery, to znaczy właśnie dramatu. Wedle bajki Gozziego ułożyłem tekst operowy do „Rusałek („Feen").

Co do sprawy o tekst opery „Kościuszko" nie możemy poprzestać na wypowiedzeniu się Wagnera.

Znajdujemy gdzieindziej, że tekst ten napisał osobisty przyjaciel Wagnera, Henryk Laube.

Glasenapp, przytaczając opowiadania Laubego (B. I. S. 159) wierzy mu, aż do miejsca w którym towarzysz Ryszarda, Henryk Laube twierdzi, że Wagner sam żądał od niego tekstu do opery „Kościuszko" a dalej Glasenapp w ten sposob tłómaczy tę historję.

„W niektórych delikatnych sprawach jest pewien sposób zwracania otrzymanej rzeczy, który też, za wątpliwe przyjęcie uważać można; trudnem jest bez dyskretnego domyślania się, uważać wtedy odmowę za żądanie. Już w początkach artystycznej działalności Wagnera zaznaczyła się surowa konsekwentna niechęć (?) przeciw przyjmowaniu obcych tekstów, które nie płynęły słowo w słowo, scena za sceną z własnej jego duszy. Wagner, mógł we wszystkiem innem wierzyć przyjacielowi lecz nie w tem, że on zbadał to, co w najtajniejszych głębiach jego duszy kiełkowało: świadomość dobierania odpowieniego i wyraźnego „materjału operowego" i sposób urabiania tegoż. W każdym razie, powiada Glasenapp, „librecista zrozumiał sytuację i poprzestał w swej pracy". „Zacząłem mego „Kościuszkę", pisze Laube, „stanąłem jednak w pierwszym akcie, na scenie sejmu w Krakowie a i Ryszard sam nie objawiał szczególnej ochoty do zajęcia się tem". Zdarzenie to nie wpłynęło na oziębienie stosunku obu. Nie było jednak przypadkiem, twierdzi Glasenapp, „że projektowana opera była właśnie „Kościuszką" i że właśnie polski bojownik wolności zwrócił na siebie uwagę Wagnera. Uwielbienie Polaków gra ważną rolę nie tylko w życiu studenckiem Wagnera, ale i w życiu wszystkich bohaterów „młodej Europy".

*) Glasenapp B. I. 424

**) „Richard Wagners Lebensbericht" Deutsche Rückübertragung von The Work and Mission of my life. S. 17.

***) "Wargner u. seine Werke", Heinrich Finck, Breslau 1896 B. I. S. 52.

****) Max Koch Richard Wagner, Berlin, Verlag Ernst Hofman S. 147.

Po przytoczeniu tych dwu najważniejszych źródeł, pozostaje nam zastanowić się, czy tekst do opery „Kościuszko" napisał Laube? — z czyjej namowy? — czy tekst ten był całością, czy tylko fragmentem? — dlaczego Wagner nie przyjął tekstu, — czy i jak długo nad nim pracował.

Sprawa ta działa się z końcem roku 1832 i z początkiem roku 1833, kiedy to w połowie stycznia wyjechał Wagner do brata swego Alberta, reżysera teatru w Würzburgu, obejmując tam skromną posadę korepetytora chórów. W roku 1832, jak już zaznaczyłem, zajmował się Wagner teorją muzyki, był pilnym uczniem Weinlinga, co sam zresztą potwierdza. Henryk Laube cieszył się już sławą młodego literata i redaktora, wpływowego wśród młodych pisarzy.

Do niego, jako osobistego przyjaciela, zwrócił się Wagner z prośbą o tekst do opery „Kościuszko", lub też wyraził życzenie, spróbowania szczęścia z podobnym tekstem. Wypracowanie podobne, wymagało poznania jako takiego, historji porozbiorowej Polski, tła, osób niedawno zmarłych, lub jeszcze żyjących, na co wszystko, zajęty pracą nad samodzielnym opanowaniem środków muzycznych, Wagner czasu nie miał. Przypuszczać więc możemy, że tekst do tej opery napisał Laube po porozumieniu się z Wagnerem.

Rostrzygnięcie drugiej kwestji, czy wbrew powyżej przytoczonemu twierdzeniu Laubego, tekst był całością, mniej jest wątpliwe i stawia tylko w powątpiewanie prawdomówność Laubego.

Wagner, pisząc o tej sprawie w roku 1851, zamiłowany w używaniu wyrażeń ścisłych, nie byłby nazwał sceny jakiejś z krakowskiego sejmu, tekstem operowym. O wspólnej pracy Wagnera i Laubego postępującej, też mówić nie można, bo skądinąd dowiadujemy się, że Wagner, opuszczając Lipsk w połowie stycznia 1833 r., wziął ze sobą tekst do tej opery i u brata w Würzburgu trochę zapewne nad nim pracował a może też nawet i później w roku 1837, gdy zajmował miejsce kapelmistrza w dość polskiej, wówczas jeszcze Rydze.

Dzięki zabiegom profesora Jana Bołoza Antoniewicza, mamy do historji powstania „Kościuszki" ogromnie cenne źródło, mianowicie słowa samego Ryszarda Wagnera, wypowiedziane w dniu 26 lipca 1882 roku w Bayreuth.

Pozwolę sobie przytoczyć ową rozmowę *) profesora Jana Bołoza Antoniewicza z Ryszardem Wagnera:

„Pamiętam jak dziś moją rozmowę z nim (Wagnerem) w Wahnfried, po trzeciem przedstawieniu „Parsivala".

Zainterpelowałem go o „Kościuszkę".

W pierwszej chwili zaprzeczył, potem po namyśle, śmiejąc się, powiedział mi:

„Ja — ja, es ist schon so lange her, es gab schon drei Acte! Aber wissen Sie der lokale Stoff war mir immer eine Plage".

Gdym zauważył, że zapewne też nie troszczył się o lokalne i narodowe motywy muzykalne, rzucił ramionami:

„Ja, natürlich, dass kann ich alles nicht brauchen. Man muss aus sich heraus in die Welt nicht aus der Welt in sich hinein! Raz pozwoliłem sobie na taki żart, na walc w „Śpiewakach Norymberskich" — to było — für das liebe Publikum, dla krawców i szewców na scenie i w parkiecie!"

Glasenapp i Riemann **) twierdzą, że Wagner po pewnym namyśle zwrócił Laubemu, tekst do opery „Kościuszko", a nie urywek lub fragment.

Przypuszczać możemy, że ambitny redaktor pisma dla eleganckiego świata, wspominając w swych pamiętnikach o nieprzyjęciu swego tekstu do opery „Kościuszko", chcąc przeboleć niechęć z tego powodu i będąc zakłopotanym i podrażnionym, wobec przyjaciela swego Wagnera, bagatelizuje swą pracę, — nazywa ją pomysłem czy fragmentem pierwszego aktu. A więc wedle wszelkiego prawdopodobieństwa przypuszczać możemy, że tekst był całym, lub prawie że gotowym poematem a autorem tegoż Henryk Laube.

Teraz kwestja najważniejsza, dlaczego Wagner nie przyjął, czy odrzucił tekst?

Przypomnijmy najpierw delikatne, brzmiące prawie, jak usprawiedliwienie wobec Polaków, słowa Wagnera: „...po wielkim zachwycie dla walczącej Polski w końcu i mój żal z powodu jej pokonania był bardzo serdeczny. Wrażenia te jednak nie wpłynęły jeszcze na mój artystyczny rozwój z widoczną ukształtowaną siłą, były one stosunkowo tylko ogólnie podniecające". — A więc wszystko, co widział i odczuwał muzyk, było jeszcze za świeże, za nowe, by módz postacie te i czasy poetycznie i muzycznie traktować. — „Co ma odżyć w pieśni, musi zginąć w życiu", — ma w tej właśnie historji tekstu prawdziwe zastosowanie.

Również, jak powiada sam, tło lokalne opery niopokoiło go wskutek nieznajomości środowiska Polaków. Wykształcony na czarodziejskich romantycznych operach Lortzinga, Mozarta, Marschnera umysł Wagnera, przeczuwał, że przy przedstawieniu ludzi i wypadków powszechnie znanych, wyłonią się wielkie artystyczne trudności.

Co się zaś tyczy twierdzenia Glasenappa, że właśnie podsunięcie obcego tekstu było powodem, że Wagner operą tą się nie zajął, to jestem innego zdania.

Powiada Glasenapp (B. I, S. 160), że dorabianie muzyki do obcej treści było Wagnerowi obce. Przeciwnie — bajka Gozziego służy mu w roku 1832, do napisania opery „Rusałki" („Feen"). W operze powstałej w roku 1834, zatytułowanej „Zakaz miłosny" („Liebesverbot") cała treść jest wzięta z szekspirowskiej komedji „Miarka za miarkę". Opera „Rienzi" powstała dopiero, gdy Wagner przeczytał powieść Bulwe-

*) „Słowo Polskie" r. 1898 № 75 z dnia 29 marca J. B. Antoniewicz „Przyczynek do Kościuszki w literaturze niemieckiej".

**) Geschichte der Musik. Verl. Speemann Berlin B. „W." S. 457.

ra pod tym tytułem, „Die hohe Braut“, romans Henryka Kluga służyła mu za szkic do 5-cio aktowej opery, a nawet udawał się do Paryża do Scribego z prośbą o napisanie tekstu do tej opery. A więc dlaczegóżby niemógł przyjąć tekstu od zdolnego przyjaciela, objawiającego znajomość przedmiotu i formy? Jeszcze słowo wagnerowskie nie związało się i nie zdołało do tego stopnia z muzyką, aby go oderwać nie można było. To, co Wagner tworzył w latach 1850—66, było w roku 1832 czemś ogromnie dalekiem — a pierwszą epoka jego twórczości różni się bardzo od następnych.

Ryszard był dopiero u początku żmudnej drogi do swego ideału.

Ostatecznie więc przypuszczać możemy, że przedsięwzięcie Wagnera napisania opery do tekstu Laubego „Kościuszko“, było za gwałtowne, pod wpływem ekstazy, w czasie przechodu wychodźców polskich w roku 1832 powzięte. Później, gdy Laube zrobił libretto swoje, a Wagner wziął się d pracy nad muzyką, spostrzegli obaj, że godne opiewanie muzyką i słowem bohatera z pod Racławic i Ameryki, to rzecz niełatwa! Może zrozumiał Ryszard, że przedtem poznać musi polską, ubogą naszą w r. 1830 muzykę, co mu się znowu zapewne czemś niezrozumiałem, dalekiem i wschodniem wydawało.

Wagner nie odrzucił tekstu, natychmiast, wziął go do Würzburga, w roku 1833, w miesiącu styczniu, (Glasenapp B. 172) i tam pracował trochę nad tem (mówi o trzech aktach). Również wtajemniczony w tę sprawę nieszczęśliwy rzecznik polaków, Ernest Ortlepp, zapewnia 1. marca 1833 w „Komecie“, że Wagner wystąpi wnet z nową operą.

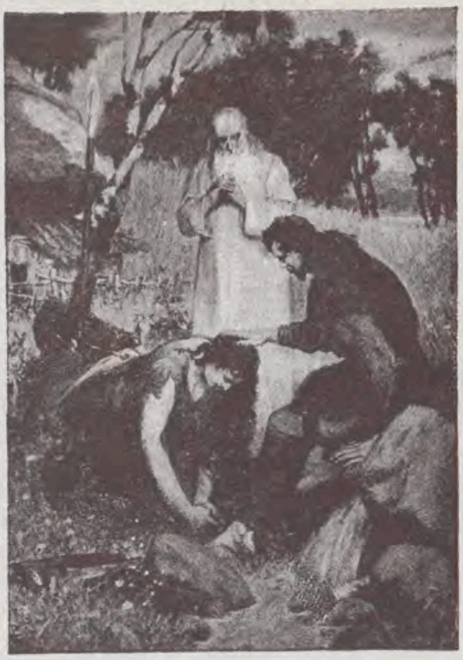
Czy i gdzie znajduje się rękopis „Kościuszki“ niewiem. Nasuwają się przypuszczenia, że w dwu tylko kierunkach należałoby rozpocząć poszukiwania. Albo, interpretując słowa Wagnera, dosadnie rozumieć należy, że Wagner odesłał rękopis po przejrzeniu z Würzburga w pierwszej połowie roku 1833 Henrykowi Laubemu, późniejszemu zasłużonemu dyrektorowi teatru nadwornego w Wiedniu, lub, że rękopis znajduje się dziś, w miejscu powagnerowskich pamiątek, w domu „Wahnfried“ w Bayreucie.

Marjan Dienstl.

„PARSIFAL“.

Z imieniem Parsifala spotykamy się u Wagnera już w „Lohengrinie“. Słoneczny rycerz Graala wyjawia imię swego królewskiego rodzica w opowiadaniu w III akcie. Poemat Wolframa z Eschenbach p. t.: „Parsifal“ znał Wagner jeszcze przed napisaniem „Tannhäusera“. Dopiero Trystan, bohater miłosnego pragnienia, wywołał żywiej w umyśle Wagnera obraz bohatera wyrzeczenia się. Mistrz zamierzał wprowadzić Parsifala w ostatnim akcie swego arcydzieła: pielgrzym szukający miejsca gdzie Graal był strzeżony, miał przyjść do łoża Trystana na Kareolu i pocieszać nieszczęśliwego rycerza. W jednym liście do pani Wesendonck, pisanym w lecie r. 1858, zamieścił Wagner słowa Parsifala, razem z głęboką melodją: „Gdzie znajdę cię, o święty Graalu? Ciebie w tęsknocie szuka me serce“. Zamiar ten jednak, zupełnie nieusprawiedliwiony dramatycznie, porzucił Wagner. Szkic dramatyczny „Jezus z Nazaretu“, przejęcie się zasadami buddaistycznemi, religja współczucia, oto grunt, na którym krystalizował się powoli pomysł „Parsifala“. Decydującym także momentem był dzień W. Piątku r. 1857. Wagner, wyszedłszy na balkon „azylu“ w Zurychu, oddał się czarowi budzącej się na wiosnę do życia natury; całem jego sercem wstrząsnęła myśl o najwspanialszej ofierze z miłości i współczucia, która dokonała się na Golgocie. Od tej chwili coraz więcej zajmował go Parsifal, Amfortas i Kundry. W listach do przyjaciółki w Zurychu wraca często do tego przedmiotu, długo zastanawia się nad nim, ale w r. 1859 wynikiem tego przemyśliwania nad projektem, ujętym bardzo głęboko, było odwrócenie się od zamiaru wypracowania go. „I do takiej pracy miałbym się zabrać? Niech mnie Bóg strzeże od tego! Dziś żegnam się z tym niewczesnym zamiarem; niech to napisze Geibel, a Liszt może do tego utworzyć muzykę...“ pisał w maju r. 1859. Ale już w drugim roku przyjaźni z królem Ludwikiem wraca Wagner, na prośbę młodego monarchy, do dawniejszego planu i w górskiej samotni alpejskiej, na Hochkopf, przygotowuje szkic dramatu, który jednak dopiero w roku 1877 został ostatecznie napisany. Młody, stroniący od kobiet król Ludwik czuł się podobnym do „czystego prostaczka“, Parsifala. W kole zaufanych ludzi dawano mu stale to imię. Łączyło go z bohaterem współczucie dla doli drugich, które sam Wagner

Ustęp z monografji dr. Zdzisława Jachimeckiego, wyd. nakł. Pow. nauczycieli szkół wyższych we Lwowie, pod redakcją Tad. Piniego. Skład główny w księgarni E. Wendego w Warszawie i H. Altenberga we Lwowie.



F. Leeke. „Parsifal“ (Akt III). Chrzest Kundry.

najlepiej mógł poznać. Wagner pisał więc zarys dramatu na specjalne życzenie Ludwika II, wykonanie jego jednak odłożył przezornie na później, aby módz skończyć bliższe sobie wtedy dzieła. Praca nad muzyką zajęła całych 5 lat czasu, tak, że dopiero w r. 1882, na kilka miesięcy przed pierwszem wykonaniem, została partytura wykończoną.

Dla schyłku życia mistrza ma „Parsifal“ takie znaczenie, jakie ma „Pierścień“ po okresie rewolucyjnym. Jest on wyrazem poglądów, które Wagner utworzył sobie po długiem życiu, które chciał ogłosić światu jako ewangelję swej wiary w możliwość zbawienia ludzkości na ziemi. W „Pierścieniu Nibelungów“ mieliśmy przeprowadzoną walkę między dwiema potęgami na świecie: miłością i złem złota. W „Parsifalu“ zmagają się dwie potegi w samejże naturze człowieczej, z których jedną personifikuje sfera Graala, drugą czarodziej Klingsor. „Parsifal“, o którego mistycyzmie, allegoryzmie i transcedentalnym charakterze głosi się na wsze strony, jest, pomimo całej zawartej w nim cudowności, dramatem czysto ludzkim Cierpienie, męki fizyczne Amfortasa są osią całej akcji; współczucie zaś Parsifala dla chorego króla drużyny graalowej jest niemniej czysto ludzkim czynnikiem jej i zbawczym motywem.

Poemat Wolframa z Eschenbach nie był decydującem źródłem w ukształtowaniu się dramatu Wagnera. Z najobfitszego i najbliższego tego źródła czerpał Wagner najmniej może. Parsifal bowiem ma tyle rysów wspólnych z Chrystusem, że w tem samem oddala się od bohatera Wolframa, identyfikuje się zaś z drugą postacią Wagnera, mianowicie z Amandą ze szkicu dramatycznego p. t.: „Zwycięzcy“, który Wagner napisał w r. 1856. Amanda pokonuje w sobie, przy pomocy Buddy, zmysłową miłość ku pięknej Prakriti i razem z nią zostaje w czystości sługą Buddy. Wolframowi zarzucił Wagner, że nic zgoła nie rozumiał przedmiotu, który opiewał: „łączy on wypadek z wypadkiem, przygodę z przygodą, pokazuje niesłuchane przejścia z Graalem, sam nie wie, czego właściwie chce...“ Ale Wagner wiedział, co zamierzał powiedzieć swoim dramatem: oto, że „wielki jest czar pożądania, lecz większa potęga wyrzeczenia się“.

Idąc za podaniami średniowiecznemi, uważa Wagner Graala za misę kamienną, z której Zbawiciel spożywał ostatnią wieczerzę z swoimi uczniami, w którą też Józef z Arymatei zebrał krew Syna Bożego, spływającą z krzyża. Prócz licznych wiadomości o świętem naczyniu, przekazywanych tradycją w zachodniej Europie, pisał o nim właściwy poprzednik Wolframa z Eschenbach, Chretien de Troyes w swoim poemacie „*Perceval de Galois*“. Ale już u Wolframa niema mowy o naczyniu, tylko o kamieniu, złożonym na górze *Monsalvätsch* pod opieką świętobliwego Titurela i jego pobożnej drużyny. Tego samego, co opowiadał o Graalu Lohengrin, trzyma się Wagner w „Parsifalu“. Idąc za tłumaczeniem Görrege, myślał Wagner, że imię Parsifal złożone jest z dwuch arabskich wyrazów *fal* i *parseh*, wedle tego też mniemania wkłada w usta Kundry słowa:

Ciebie zwę, głupcze czysty
„Fal-parsi“
Czysty, lecz głupi: Parsifal.

Etymologja ta jednak jest zupełnie błędna. Wedle jednego tłómaczenia, słowo „Parsifal“ wyszło z gallickiego *Peredur*, które urobiło się ze słów *per-gedur*, „szukający misy“, przeszło następnie w formę „Perceval“, nareszcie „Parzival“ i „Parsifal“.

We wszystkich wersjach tego podania młodzieniec ten nazywa się „niewinnym głupcem“, *der reine Thor*, ten jednak przydomek jego nie pochodzi z imienia, lecz stąd, że, będąc tym, który ma rannego króla zapytaniem swojem uleczyć — nie stawia tego pytania. U Chretiena de Troyes *la demoiselle*, u Wolframa *Kondrie la sorcière*, u Wagnera *Kundry*, jest tą złożoną postacią niewieścią, najniebezpieczniejszą służebną czarodzieja Klingsora, zarazem posłanką Graala, która ma Parsifala doprowadzić do grzechu. Nad demoniczną tą postacią pracuje umysł Wagnera długie lata. Kiedy zgodził się twórca dramatu, że „bajecznie dzika posłanka Graala ma być jedną i tą samą istotą z kobietą uwodzicielką z drugiego aktu“, pomysł dramatu skrystalizował się. W postać Kundry wcielił Wagner Maryę z Magdali, taką, jak ją zamierzał przedstawić w dramacie „Jezus z Nazaretu“. Marya Magdalena miała ku Chrystusowi płonąć miłością zmysłową — ale nawet w szkicu dramatu zaniechał Wagner rysu tego. Wcześniej od samych uczniów Chrystusa przeczuwa ona jego boskie posłannictwo. Czwarty akt zamierzonego dramatu miał mieć jeden ważny i wiele mówiący epizod, wspólny z ostatnim aktem „Parsifala“.

Kundry jest symbolem; wieczna, przychodziła w tysiącach postaci, była Ewą, Salomą, jest wyobrazicielką *„des Ewig-weiblichen“* — „bezimienna, pradjablica, róża piekieł“, której „pocałunek i pełna miłość ma mężczyźnie dać świadomość jego boskości“.

„Aż spojrzało na nią oko Chrystusa; i od tego czasu tuła się po świecie, aby spotkać na nowo to wejrzenie. Płomienne pragnienie zbawienia miesza się u niej z nieczystem pożądaniem, źródłem wszelkiego grzechu i cierpienia. Te dwa uczucia stapiają się w niej w nieprzezwyciężony, bolesny popęd, który ją wbrew woli pcha w ramiona mężczyzny i każe zmuszać go do kochania jej. Ale w ekstatycznym momencie uniesienia, kiedy już myśli, że patrzy na nią to zbawcze spojrzenie, którego od wieków szuka, złudzenie jej pierzcha. Uczuwa nagle, że ma w ramionach nie zbawcę, lecz grzesznika... Tak więc pokazuje nam historja Kundry w cudownej symbolice wieczną tragedję miłości, jak się ona Wagnerowi na schyłku życia przedstawiała. Tu dopiero staje się Wagner uczniem Schopenhauera, tu wyciąga poetyckie konsekwencje z rozdziału „o metafizyce miłości płciowej“ w dziele filozofa. „Miłość nie jest dla Wagnera tem, czem była w czasie pisania „Pierścienia“, zbawczą potęgą, która nas uczy odpychać od siebie wrodzony egoizm i prowadzi do szczęścia; jest ona najwyższą ułudą, która przez sidła swojego czaru zapala w piersi ludzkiej zwodniczą nadzieję zbawienia. Jej to nieszczęsna potęga rodzi w nieskończoność jedynie cierpienie i grzech na ziemi“. Tak tłómaczy Lichtenberger znaczenie tej postaci scenicznej.

Trzeci bohater Wagnera wyższym jest od Zygfryda i Trystana. Natura Parsifala, jego urodzenie i wychowanie bardzo jest jednak podobne do losów Zygfryda; jest on tak samo dzieckiem natury, jak tamten, tak samo nie znał ojca, nawet z imienia, wyrósł zdala od ludzi, ma nadludzką siłę i sprawność. Zygfryd jest herosem fizycznym, jego czyny są dziełem mięśni i nieustraszonej odwagi; czyny Parsifala są dziełem ducha są „stopniami, prowadzącymi do świętości“. Rozwój jego duszy od zupełnej nieświadomości uczuć, poza instynktem, zaczyna się od współczucia z cierpieniem łabędzia, do którego sam puścił z łuku strzałę zabójczą. I oto natychmiast, kiedy mu Gurnemanz pokazał plamy krwi na śnieżystych piórach—łamie mordercze narzędzie. Mąk strasznych Amforsata nie rozumie jeszcze, nie zna okropnej ich przyczyny; Amfortas uległ pokusom Kundry. Dopiero pocałunek demonicznej uwodzicielki, który nim całym wstrząsnął i odepchnął jakąś nieznaną mu mocą do jej ramion, zrywa zasłonę nieświadomości z jego oczu; nagle rozumie tragedję bytu, rozumie cierpienia Amfortasa W momencie tym staje się Parsifal „współczując, świadom“.

„Parsifal“ jest przedstawicielem pesymistycznych idei Wagnera, w całej pełni konsekwentnym. Wotan altruista pragnie samobójczego niejako końca, doznawszy srogiej porażki w swych dążeniach egoistycznych, koniec więc ten jest w znaczeniu filozoficznem raczej afirmacją woli do życia, niż jej negacją, gdyż w zmienionych okolicznościach dążyłaby ta wola indywidualna do najszerszego wypowiedzenia się, jak to istotnie przed klęską Wotana miało miejsce. Ale Parsifal jest typem świętego ascety, jak go pojął Schopenhauer, który w samym sobie przez „zasadnicze złamanie woli do życia, przez odmówienie sobie przyjemności i szukanie za nieprzyjemnem, przez wolno wybrany, pokutniczy rodzaj życia i samoutrapienie prowadzi do trwałej mortyfikacji woli“.

Zdzisław Jachimecki.

Opera i dramat*).

Każdy kierunek artystyczny zbliża się do najwyższego okresu swego rozwoju w tym stosunku, w jakim wzbogaca się w obfitsze, wyraźniejsze i skuteczniejsze sposoby wyrażania się. Lud pierwotnie wyrażał swój podziw dla rozgłośnych cudów przyrody, w wykrzyknikach lirycznego zachwytu; potem połączył znane zjawiska przyrody w pojęcie Boga, a tegoż wreszcie zmienił w bohatera. W bohaterze w zmniejszonym niejako wizerunku swej istoty, poznaje lud sam siebie, i swe czyny opiewa, w eposie, czy w dramacie sam je przedstawia. Tragiczny grecki bohater występował z chóru i zwracając się do niego, mówił: „Patrzcie, tak czyni i działa człowiek; co czciliście w opowieściach i przysłowiach, to okazuję wam, jako bezwzględnie prawdziwe i konieczne“. Grecka tragedja łączyła w chórze i bohaterze publiczność z dziełem sztuki. To też było zrozumiałem dla ludu i widocznem z sądu o sobie samym i poetycznego rozmyślania chóru greckiego. Dramat rozwijał się i dojrzewał, jako dzieło sztuki w tym stopniu, o ile wyrok chóru o czynach bohatera był bardziej nieodwołalny i stanowczy, taki wreszcie, iż ze sceny schodził chór, a mieszając się z ludem, stawiał się żywym widzem i prawdziwym uczestnikiem dramatu i, jako taki, sam był mu pomocny. Tragedja szekspirowska przewyższa grecką tem, iż dzięki artystycznej swej technice, obywa się to zupełnie bez koniecznej pomocy chóru.

U Szekspira chór rozłożony jest na poszczególne, wmieszane w akcję dramatu osoby, wypowiadające swe zdania i zapatrywania we-

---

*) *„Opera i dramat“* Cz. I. (Opera a istota muzyki.



H. Makart. „Walkirja. Brünhilda unosi Zyglindę.

dle swej osobistej konieczności, podobnie jak i bohater.

Pozorne podporządkowanie, działających pobocznie, w zamkniętych ramach dramatu, osób, wypływa wskutek braku stycznych punktów z losami bohatera, a nie z powodu zasadniczego lekceważenia pobocznych osób, gdyż wszędzie, gdzie tylko podporządkowana osoba wchodzi w akcję główną, uzyskuje możność, do osobistego i charakterystycznego a niczem nie skrępowanego wyrażania się.

Gdy jednak te silne i pewnie wyrysowane szekspirowskie postacie straciły w modnej dzisiejszej dramatycznej interpretacji, swą plastyczną indywidualność, — a stały się stereotypowemi maskami charakterystycznemi, to nie jest to winą Szekspira, lecz winą wpływu uniformującej wszystko szablonowo państwowości tej, co stała się śmiertelnym wrogiem rozwoju swobodnego indywidualizmu. Odbiciem takich masek charakterystycznych, próżnych wewnątrz i pozbawionych wszelkich indywidualnych cech był dramatyczny podkład opery.

Im więcej beztreściwe były osoby w te maski ukryte, tem bardziej zdolne były do śpiewania operowych arji.

„Królewicz i królewna“ — oto oś dramatyczna, około której obracała się opera i — jeśli przy świetle się przypatrzymy — do dziś dnia się obraca! Jakiejś indywidualności nabierały te maski charakterystyczne, dopiero po zewnętrznem pociągnięciu dekoratywnego pokostu; wreszcie lokalne szczegóły widowiska zastępywały to, czego wewnętrzna próżność i czczość dać nigdy nie mogły. Gdy kompozytorzy wyczerpali swą artystyczną i melodyjną produktywność i uciekli się do zapożyczania lokalnej melodji u ludu, wzięto się w końcu do zabrania wszystkich miejscowych szczegółów, a więc: dekoracje, obrazy okolicy, kostjumy i to, co miało je wypełnić, t. j. chór operowy, stały się najważniejszymi czynnikami opery, zmuszonej drżącem, kinkietowem światłem oświetlać ciągle „królewicza i królewnę“, by tych biednych nieszczęśliwców utrzymać w jaskrawem scenicznem życiu śpiewaka.

Bieg dramatu okrył się teraz śmiertelną hańbą i wstydem. O silnym indywidualnym dawniej kośćcu osobowości, baśń opiewana poetycznie niegdyś przez chór ludu, rozpłynęły się w pstrem i masowem otoczeniu, pozbawionem w dramatycznej akcji punktów zbieżnych. Tem otoczeniem w dzisiejszej operze jest potworny, sceniczny aparat, wołający do nas poprzez machiny, malowane płótna, pstre kostjumy i przez głos chóru: „Jam jest — ja, i nie masz opery bezemnie“.

Prawdą jest, że już dawniej szlachetni artyści posługiwali się narodowemi ozdobami; jednak tam tylko było to dodatnie i prawdziwie piękne, gdzie dodano je jako skromną ozdobę żywej i charakterystycznej akcji dramatycznej. Jakżeż trafnie narodowy koloryt nadał M o z a r t swemu Osminowi i Figarowi, nie potrzebując do tego jeździć do Turcji, lub Hiszpanji, albo też w książkach barw szukać. Osmin i Figaro, to dwa indywidualne charaktery, szczęśliwie naszkicowane przez poetę, prawdziwym wyrazem pogłębione przez muzyka i nietrudne do wykonania dla nie obałamuconych artystów. Nowocześni kompozytorzy operowi nie używają jednakże w ten sposób narodowego dodatku dla podobnych indywidualnej wartości osób.

Zdaje im się, że dodając martwej, obojętnej i bezbarwnej egzystencji, jakiś charakterystyczny podkład, ożywiają tem samem akcję! Najbardziej istotne, to, co tkwi w każdym zdrowym, ludowym pierwiastku, t. j. charakter c z y s t o l u d z k i, użyto w nowoczesnej operze do bezbarwnej, nic nie mówiącej maski śpiewaka arji operowych. Maskę tę ma sam odblask, otaczającej pełni barw sztucznie ożywić, choć kolor tego otoczenia zarzucono najjaskrawszemi i najwięcej krzyczącemi plamami.

W celu ożywiania, otaczających operowego śpiewaka, pustek scenicznych, wprowadzono w końcu na scenę i lud, ukradłszy mu poprzednio jego melodję. Niestety, zupełnie naturalnie nie mógł być to t e n l u d, co tę śpiewkę pierwszy zanucił, lecz zmyślnie i sprytnie wytresowana m a s a, maszerująca tu i tam, wedle taktu operowej arji. Nie potrzebowano ludu, lecz tylko materjalnej resztki jego, wyssanej i pozbawionej życia m a s y.

Masowy chór dzisiejszej opery, jest niczem innem, jak tylko przeznaczoną do pochodów ruchomą, dekoratywną machiną teatralną, uruchamiającą niemy przepych kulis i wytwarzającą ruchliwy sceniczny hałas. „Królewicz i królewna“, mimo największej ochoty, nie mogli mieć nic nadto do powiedzenia... prócz odśpiewania tysiąckrotnie słyszanych katarynkowych melodji. W końcu spróbowano urozmaicać tematy za pomocą tego, że cały teatr od pierwszej

aż do ostatniej kulis, od primadonny aż do ostatniej z kilku setek chórzystek, śpiewał arję razem, — aby więcej podnosiło się wrażenie, już nie kilkogłosowe, ale jedno, szalone współbrzmienie. Przez tak sławne dziś „u n i s o n o“, staje się zupełnie widoczny cel używania masowych scen i w pojęciu operowem słusznie uważać możemy te masy za „emancypanowane“, gdy słyszymy w najsławniejszych miejscach najbardziej cenionej opery, starą osłuchaną arję jednogłośnie śpiewaną przez całe setki na scenie. Podobnie też dzisiejsze państwo emancypowało masy, ucząc je bataljonami w mundurach wojskowych maszerować, zbaczać w lewo, w prawo, prezentować karabin i na ramię go zaciągać. Gdzie Mayerbeera „Hugonoci“ do największej swej świetności dochodzą, s ł y s z y m y t a m t o, c o w i d z i m y w p r a s k i m g w a r d y j n y m b a t a l j o n i e.

Niemieccy krytycy nazywają to—jak wspominaliśmy — emancypacją mas.

Tak „emancypowane“ otoczenie było znowu tylko maską. Gdy nie było charakterystycznego życia w głównych osobach opery, to tem trudniej wlać je było można w olbrzymi sceniczny aparat. Mające ożywić bohaterów, życiodawcze promienie tego aparatu zawiodły. Jakiekolwiek dodatnie znaczenie mieć mogły one tylko wtedy, gdy maskę otoczenia ubarwiono zewnętrznie w celu ukrycia jej beztreściwej próżni. Barwę do tego znaleziono w h i s t o r y c z n y c h k o s t j u m a c h, użytych dla wyrażenia narodowego kolorytu.

Zdawałoby się, że wciąganie w operę historycznych motywów i wszelka inowacja w jej układzie, leżą wyłącznie w zakresie działalności poety. Rychło jednak obaczymy naszą omyłkę, gdy zastanowimy się nad drogami kształtowania się opery, przy sztucznem życiu; użycie zaś historycznych motywów nie wypływało z gorącej i prawdziwie odczutej konieczności, poddania się rozkazom poety, lecz wskutek żądania dyktowanego przez czysto muzykalne czynniki i wskutek nienaturalnego żądania muzyka, by w dramacie oddać równocześnie zamiar i wyraz. Później zajmiemy się stosunkiem poety do naszej współczesnej opery; narazie śledźmy spokojnie ze stanowiska muzyka i prawdziwych czynników muzycznych opery, dokąd prowadzą te błędne drogi.

Muzyk, (może się skrzywić jak mu się podoba), jest w stanie dać tylko wyraz i nic więcej ponadto. Muzyk tracił swą prawdziwą i zdrową zdolność do oddania prawdziwego wyrazu muzycznego, gdy począł przedmiot tego wyrazu sam rysować, poetyzować, aż wreszcie sprowadził go, do bladego i nic nie mówiącego szematu. Gdyby muzyk zażądał od poety człowieka — a nie od mechanika lalki, którą, wedle gustu sukniami zarzuca i drapuje, by tylko zadziwiać barw błyskotem i fałd układem, wtedy musiałby, co jest niemożliwem, wlać w kształty lalki pulsujące i bijące życie człowieka. Ubożejąc z czasem i tracąc coraz więcej na środkach i sposobach wyrażania się, zadowalnia się kompozytor niesłychanie mnogiemi warjacjami w sposobach drapowania sukni tej lalki i coraz innego przemalowywania jej. Historyczny kostjum opery — (bardzo wydatny, gdyż można zmieniać i urozmaicać go stosownie do klimatu i historycznego okresu) — jest właściwie dziełem dekoracyjnego malarza i krawca teatralnego, tych dwu najwyższych sprzymierzeńców i przyjaciół, modnych operowych kompozytorów. Muzyk nie zapomniał przyszykować swą muzyczną paletę, do historycznego kostjumu. Jakże on, twórca opery, który poetę w famulusa zmienił, nie miałby sprostać krawcowi i malarzowi?..

Gdy więc rozwiązał cały dramat z akcją i charakterami w muzyce, to czyż byłoby dla niego niemożliwem zmienić muzycznie rysunki i farby malarza i krawcą w wodę? Postanowił zerwać wszystkie tamy, otworzyć spusty oddzielające ziemię od morza i w potopie swej muzyki utopić dramat, z ludźmi i myszami, pędzlami i nożycami.

Muzyk musiał wypełnić predestynowane zadanie i obdarzyć radośnym podarunkiem „historycznej muzyki“, krytykę niemiecką, dla której jak wiadomo, miły Bóg stworzył sztukę! Wielka sława natchnęła go do wynalezienia żądanej rzeczy.

Jakby wyglądała historyczna muzyka, i jakie robiłaby wrażenie? W każdym razie inne, jak każda niehistoryczna muzyka. W czem tkwi różnica? Zapewne w tem, że „historyczna muzyka“ różni się od teraźniejszej tem, czem różni się strój dzisiejszy od kostjumów dawnych epok. Czyż nie było rozsądniejsze wziąć muzykę tych czasów w ten sposób, w jaki naśladuje się dokładnie strój danej historycznej epoki. Niestety, nie udało się to, gdyż w czasach tak bogatych w stroje, nie było jeszcze podobnie



H. S. Braune: Trystan i Izolda (Akt II)



Orkiestra teatru w Bayreuth.

jak u barbarzyńców... opery; nie można więc im było zabrać gotowej, ogólnej, operowej mowy. Natomiast, śpiewano wtedy w kościele pieśni kościelne, te zaś dziś śpiewane, wydają się nam tak nieznanemi i obcemi!... Wspaniale!. Dawajcież tu kościelne pieśni! — Religja musi iść na scenę! — Aż oto poszukiwanie muzyczne kostjumów historycznych stało się operową cnotą. Za zbrodnię rabunku melodji ludowej uzyskano absolucję, zarówno w kościele rzymsko-katolickim, jak i ewangelicko-protestanckim, mianowicie z tej przyczyny, iż wyświadczono kościołowi dobrodziejstwo przez to, że tak jak przedtem masy, — teraz religję, — aby być wyrażeniu niemieckiej krytyki wiernym, — opera „emancypowała".

I oto kompozytor operowy stał się Odkupicielem. W natchnionym i usychającym w gorączce rojeń marzycielu, M e y e r b e e r z e, mamy nowoczesnego Zbawiciela i omywające winy świata, Jagnię Boże.

A przecie muzyk tylko warunkowo mógł dokonać rozgrzeszającej „emancypacji kościoła". Gdyby religja zapragnęła uszczęśliwienia się operą, tedy musiałaby zgodzić się na wyznaczone jej rozsądnie, wśród innych emancypowanych, miejsce. Opera, Zbawicielka świata, miała opanować religję, a nie religja operę; miała opera stać się świątynią, to religja nie przez operę, lecz ta przez ową miała być emancypowana. Dla czystości muzyczno-historycznego kostjumu byłoby pożądaną dla opery rzeczą uporać się jeszcze z religją, gdyż jedynie użyteczna muzyka historyczna, znachodziła się w muzyce kościelnej. Niestety, dotkliwie szkodziłoby wesołości opery, zajmować się mnichami i klechami. Tem, co tylko emancypacja religji uświetnić miała, była arja operowa, ów odwieczny, bujnie rozwiązujący się rdzeń istoty opery, która, nie pragnęła zapewne nigdy pobożnego zbioru pieśni, lecz wesołej rozrywki. Dokładniej wyrażając się, religja miała być tylko przyprawą, podobnie jak to jest w mądrze ukształtowanym ustroju państwowym. Nadającym smak sosem musieli zostać: „królewicz i królewna", z należnym dodatkiem łotrów, chóru dworskiego i ludowego, kulis i kostjumów.

W jaki sposób należało przerobić na operę to całe wielebne operowe Kolegjum?

Tu otwierało się muzykowi szare, okiem nieprzejrzane, mgliste absolutnego wynalazku: wezwanie d o s t w o r z e n i a c z e g o ś z n i c z e g o. Patrzcie jak szybko zgodził się na to! Miał baczyć tylko, by muzyka... t r o s z k ę i n a c z e j brzmiała, niż zwykle, wedle przeciętne go przypuszczenia. W każdym razie, jego muzyka, była obca, a dobry krój teatralnego krawca wystarczył, by stworzyć całkiem „historyczną" operę.

Muzyka najbogatsza w sposoby wysłowienia się, otrzymała teraz nowe i niezwykle ciekawe zadanie. Miała znowu sama przez się zbić, swe wyrażenie z ktorego dawno już nawet sam przedmiot wyrazu zrobiła a wyraz, który bez godnego wyrażenia się przedmiotu, był sam przez się niczem, został teraz zaprzeczony, tak, że kompozytorzy operowi posługiwali się doprawdy znakomitemi teorjami, wedle których z dwu przeczeń można było jeszcze coś stworzyć. Polecamy niemieckiej krytyce powstały stąd styl operowy, jako „e m a n c y p o w a n ą m e t a f i z y k ę!"

przekład M. D.



Budynek wagnerowskiego teatru w Bayreuth.

PROBLEM BAYREUTHU.

Niewielu jest w dziejach świata ludzi idei i czynu, ludzi potęgi twórczej, którzyby za życia jeszcze oglądać mogli swe śmiałe marzenia, ubrane w szatę rzeczywistości. Do tych nielicznych wyjątków należał Ryszard Wagner. Lat temu 30 w Bayreuth mógł on z dumą spoglądać na ideę, która stała się ciałem, na wielkie zwycięstwo po krwawych znojach i beznadziejnych prawie walkach, na świątynię sztuki wielkiej i czystej, jakiej pojęcie samo zdawało się być dla wielu czemś niedoścignionem i nieujętem. Porywająca swą bezwzględnością siła idei stworzyła niewielki z początku hufiec wyznawców mistrza, któremu przodował rozkochany w czarach i urokach muzyki legendowych dramatów król-poeta, czy obłąkaniec: Ludwik bawarski; niezłomna siła wola i świadomość celu, poparta pomocą króla i owego nielicznego hufca przyjaciół i wielbicieli, dała możność Wagnerowi doczekania się najpiękniejszej chwili w życiu: pierwszego przedstawienia tetralogii *Nibelungów* w wymarzonym przez swą twórczą wyobraźnię teatrze.

Początek ten jednak, mimo, że był niewątpliwem zwycięstwem idei, dalekim był od dania takiego zadowolenia artystycznego, o jakiem marzył Wagner.

„Zaczynamy dopiero wykształcać nowy styl; wszędzie (*nach jeder Seite hin)* jeszcze jest do usunięcia mnóstwo braków i niedokładności, które przy tego rodzaju młodem i skomplikowanem przedsięwzięciu być muszą“ — pisał sam mistrz (1 stycznia 1877 r.) w jednym z listów po owym pierwszym sezonie, którego materjalne wyniki bynajmniej pocieszająco się nie przedstawiały. Pięć lat upłynęło, zanim nastąpiło otwarcie drugiego sezonu, uświetnionego pierwszem przedstawieniem *Parsifala*; w roku następnym 1883 umarł Wagner i odtąd nad tradycjami „Festspielhausu“ miała czuwać głównie pani Cosima, z domu Liszt, *primo voto* żona Hansa Bülowa, oraz młody jeszcze wówczas jej syn Zygfryd.

> Hier schliess' ich ein Geheimmiss ein,
> da ruh' es viele hundert Jahr';
> So lange es verwahrt der Stein.
> macht es der Welt sich offenbar.

Te słowa napisał twórca *Parsifala* na zwitku pergaminu, który wraz z innymi dokumentami złożono do puszki pod kamieniem węgielnym teatru w Bayreuth, dnia 22 maja 1872 r.

Owa „tajemnica“, która go miała przeżyć i objawiać się długie lata światu, to była idea sztuki czystej, sztuki religji, której kult miał kwitnąć w owym „Festspielhausie“. To miały być owe tradycje, o których zachowaniu głoszą spadkobiercy wielkiego imienia, a które potocznie nazywają utrzymaniem doskonałości stylu. Tradycje owe winny posiadać dwie strony: pierwszą nazwałbym etyczną, drugą fachowo-artystyczną.

Pierwsza, będąca najczęściej niedościgłym postulatem w jakichkolwiek artystycznych przedsięwzięciach, ma oznaczać najzupełniejsze poświęcenie środków i zysków materjalnych dla celów artystycznych, oraz głębokie odczuwanie tego, co się nazywa stylem, ale odczuwanie prawdziwe, nie zewnętrzna tylko pamięć warunków, jakie o stylu stanowią.

Od lat kilku stali bywalcy Bayreuthu, a głównie artyści konstatują, że wartość przedstawień nieco się obniża. Chwalono zawsze orkiestrę, złożoną z najlepszych sił różnych orkiestr niemieckich, która, o ile ją prowadził taki Hans Richter, lub Karol Mottl, może istotnie stać zawsze na wyżynach ideału artystycznego. Ganiono najczęściej dobór śpiewaków, oraz pewną coraz bardziej zakradającą się sztywność układu scenicznego.

Z wielkiem zaciekawieniem, podążyłem do Bayreuthu, by usłyszeć znowu *Parsifala*, porównać wrażenia z dawnego pod Hermanem Levim przedstawienia ostatniego dzieła mistrza i odetchnąć atmosferą tej współczesnej Olimpiady, gromadzącej u stóp wzniesionego na wzgórzu „Festspielhausu" entuzjastów i wyznawców mistrza, sceptyków, snobów, amerykańskich miljonerów, a najmniej z powodu finansowo niedostępnych warunków — braci artystycznej wszelakiego cechu, któraby najprędzej pewno ową atmosferę odczuć, a raczej stworzyć mogła.

Miasteczko małej uległo zmianie; zwiększył się tylko znacznie zastęp sklepów i przekupniów, handlujących świętościami... Graala i przeróżnemi towarami, które z przedstawieniami, miastem, królem bawarskim, Wagnerem, oraz jego rodziną mają związek. I dziwnie niemiłe, jarmarczne wrażenie robią te bazary, sklepy i stragany, zapełnione fotografjami, broszurami, pocztówkami (na których obok różnych symbolów pangermańskich nie braknie też i nieodzownych dla każdego Niemca okolicznościowych „Witzów"), pozawieszane medaljonami i medalikami w szkle, gipsie, żelazie, ołowiu i srebrze, z brelokami z „kielicha św. Graala", korkociągami z „włóczni Amfortasa", „wykałaczkami z miecza Zygryda" i t. d., i t. d.—wszystko jako pamiątka... uroczystości.

Jest w tem rozmienieniu rzeczy wielkich na najdrobniejszą, jaka może być, monetę przykry dysonans, budzący niesmak swą pospolitością. Uderza przytem, jako charakterystyka obecnego Bayreuthu, niepomierna ilość portretów i fotografji Zygfryda Wagnera, konkurującego prawie pod tym względem z ojcem; jego też uważają przyjaciele domu i oddana na usługi willi Wahnfreid prasa, za filar tradycji artystycznych Wagnerowskich przedstawień; głową zaś i duszą przedstawień, choć *de nomine* udziału nie biorącą, jest pani Cosima Wagner. Bez jej wiedzy i woli żaden śpiewak, czy śpiewaczka do przedstawień dopuszczeni być nie mogą; ci zaś, którym się udało przestąpić próg świątyni, obowiązani są do ślubów bezwarunkowego pod względem artystycznym posłuszeństwa...

* * *

Pierwszem z przedstawień *Parsifala* dyrygował Dr. Karol Muck, kapelmistrz Opery berlińskiej, jeden z najznakomitszych niemieckich Wagnerowskich dyrygentów. Z chwilą, kiedy liczny, pstry i różnojęzyczny tłum ludzi po ucichnieniu głosów trzeciej fanfary zajmuje miejsca i światło w olbrzymiej amfiteatralnej sali gaśnie — zapomina się istotnie o całym zewnętrznym jarmarku, zapomina się o tym tłumie mało sympatycznym, który wyglądem swym pasuje raczej do tarasu domu gry w Monte Carlo, niż do świątyni wielkiej sztuki. Z chwilą tą moc niewidzialna wywołuje nastrój ciszy i pobożnego oczekiwania—i oto z niewidzialnej czeluści, jakby ze sfer nadziemskich, zaczyna płynąć głos pełen tajemniczej wibracji, płaczu i jęków, potem spiżowej siły aktu wiary... rozpoczyna się wstęp *Parsifala*.

I wobec wiecznie natchnionego i wiecznie wspaniałego dzieła sztuki odpadają wszystkie niesmaki wrażeń przebytych, zatapiają się bezpowrotnie w przedziwnych falach orkiestrowych dźwięków. A potem akt II., ponure i szatańskie zaklęcia Klingsora — straszliwy chichot Kundry Astarte, wreszcie rozsłoneczniony, rozkołysany pożądaniem śpiew dziewic kwiatów...

Subtelność frazowania orkiestry, kryształowa czystość i szlachetny dźwięk instrumentów, stanowią, że atmosfera muzyczna dramatu daje istotne wrażenie nieprześcignionej doskonałości; ucho, przywykłe w naszych teatrach do pewnej brutalności i jaskrawości kolorytu w miejscach, w których użycie siły jest koniecznością, znajduje czasem miejsca takie zbyt blademi; jest to jednak raczej winą złego przyzwyczajenia z naszej strony, niż błędem ukrytej orkiestry. Dzięki jej bowiem niż z śpiewanych słów na scenie nie przepada; mistrzów zaś, którzyby tego samego z odkrytą potrafili dokazać orkiestrą, niewiem czy jest wielu, prócz Nikischa.

Siły śpiewacze, dobrane z wielką starannością; nawet cała rzesza ról drugo i trzeciorzędnych wystudjowana z wielką precyzją i pietyzmem. Znać było, że osiągnięto to najtrudniejsze do zdobycia—jak pisało jedno z pism niemieckich—że „ci (t. j. śpiewacy) którzy przywykli być panami sceny, stają się jej sługami". Czuć było tę żelazną rękę kierownictwa, które umiało nagiąć indywidualności do przekazanych tradycją przepisów i wskazówek mistrza; nad przedstawieniem unosiło się tchnienie doskonałości artystycznej.

A jednak?

A jednak tchnienie to nie rozgrzewało, nie zapalało, lecz chłodziło; co gorzej, czasami scena i dekoracje robiły wrażenie, że ta doskonałość obraca się w kole zaklętem banalnego scenicznego szablonu.

Zrozumiałem, na czem polega owo obniżenie Bayreuthu, o którem mi opowiadano, a któremu przy pierwszych dźwiękach orkiestry wierzyć jeszcze nie chciałem. Jest tu jedno wielkie nieporozumienie; ci, którzy stoją na straży tradycji, pani Cosima i Zygryd Wagner, posiadają dużo energii, talentu nauczycielskiego, pamięci nadzwyczajnej wskazówek mistrza, bardzo dużo dobrej woli, słowem posiadają wszystkie warunki, aby stać na straży spuścizny twórcy „Festspielhausu" prócz, jednego. Nie rozumieją, że tak potężne ideje jak Ryszarda Wagnera nie mogą być rzeczą skończoną, martwą, nie rozumieją, że to, co on chciał uczynić z muzycznego dra-

matu, było gigantycznem pchnięciem w olbrzymie podwoje, za któremi otwiera się dopiero życie tych idei, które róść i rozwijać się jeszcze muszą. I nietylko do przesady posunięte wymagania, co do najbardziej drobiazgowych wskazówek scenicznych, nie do temperamentu danego artysty, ale do uświęconego szablonu przystosowanych, które odstręczają od Bayreuthu niejedną silną indywidualność artystyczną, ale i pojęcie gry scenicznej wogóle, pojęcie dekoracji i oświetlenia scenicznego — przedstawiają się pod niejednym względem, jako rzeczy już przeżyte, szablonowe, nie stojące na wysokości naszych dzisiejszych estetycznych wymagań.

Genjusz Wagnera, który przeczuwał i stworzył tyle, nie mógł, mimo swej wszechstronności, ogarnąć wszystkiego — i to, co powstawało, stwarzał na gruncie swej epoki; to, co za jego czasów było przewrotową reformą w życiu scenicznem, dzisiaj wobec takich zjawisk, jak np. teatr Stanisławskiego, lub Reinharda, staje się szablonem, który koniecznie ożywić się musi. Postępy w mechanizmie scenicznym i malarstwie dekoracyjnem, któremi on w Bayreuth świat zadziwił swego czasu, dzisiaj muszą ustąpić tego rodzaju pojmowaniu dekoracji i oświetlania sceny, których próby niedaleko szukając, mamy u nas w pomysłach Wyspiańskiego do własnych dramatów.

Tak, jak języki są i style martwe, które osiągnąwszy w pewnej epoce apogeum doskonałości, przestały się rozwijać i przeszły z tą doskonałością do historji. W tem samem Bayreuth jest dawny królewski z 1749 roku teatrzyk, istotnie cacko rokkokowe; teatrzyk, w którym wszystko, począwszy od kulis, aż do obramienia lóż, galerji etc. jest śliczną stylową dekoracją; taki zabytek stylu daje sam przez się już sporą dozę artystycznego wrażenia. Czem innem jest tak zw. styl Wagnera. Kto widział te banalne w kolorycie, choć „bogate“ dekoracje ogrodu zaczarowanego Klingsora, jak również szablonowe w kostjumach i ruchach dziewczyny-kwiaty, rycerzy Grala, postępujących stereotypowym posuwistym krokiem małomiasteczkowych aktorów, ten nie może się zgodzić, aby to był „styl Wagnera“— ten styl, który jako tradycja, potomności przekazanym być winien.

To, co Wagner zostawił jako ideę w swych dziełach, jest zanadto nowoczesne, zanadto żywe, aby nie miało się jeszcze w duchu epoki rozwijać. To też nie co innego, tylko te właśnie pewno wymagania od osób na straży tradycji mistrza stojących, stworzyły nie od dzisiaj już opozycję w kołach artystycznych niemieckich, opozycję, której jednym z najpozytywniejszych dowodów było powstanie „Prinz regent” — teatru w Monachium.

Jaka wobec tego stanowiska pani Cosimy i Zygfryda Wagnera jest przyszłość Bayreuthu, przewidzieć łatwo. Dopóki na czele orkiestry będą stali jeszcze dyrygenci, jak wspomniani już Richter, Mottl, lub Muck, których powaga zasłonięta jest bezpośredniemi stosunkami z Wagnerem, dopóty jeden przynajmniej czynnik przedstawień, to jest orkiestra, będzie bez zarzutu; skoro i tych zbraknie a przyjdą nowi, którzy inndywidualuość swoją będą musieli w każdym calu stosować do nietykalnej i źle zrozumianej „Pani tradycji“ — styl Bayreuthu stanie się zupełnie martwym zabytkiem, a nie ożywczem źródłem sztuki, jakiem był w umyśle swego twórcy.

Henryk Opieński.



RYSZARD WAGNER.

IMPRESJA.

W wielkich zbiorowiskach ludzkich, kędy zazwyczaj plenią się chwasty zepsucia, na glebach wyjałowionych już i pozbawionych swych życiodawczych pierwiastków, na rynkach natłoczonych sprzedajną ciżbą, frymaczącą pozłacanemi ideałami, wytartemi liczmanami nibyartyzmu, gwoli nasycenia zdegenerowanych pożądliwości — zjawiają się niekiedy ludzie, którzy są jako bicz Boży, niby błyskawice, przepowiadające karę, ponad Sodomami hańby i upadku. Są ci ludzie z dziwnego rodu proroków i odszczepieńców i stanowią zawsze i wszędzie mniejszość, opozycję, bunt przeciw obecnemu porządkowi rzeczy i objawienie nowych wartości. Wykwitają na trzęsawiskach, jak płomienne kwiaty gniewu, ich pieśń bojowa jest groźbą i nienawiścią, wydziedziczonych, głosząc śmierć—jednocześnie sławi bujne, dostojne życie; jest wyrokiem śmierci dla ciemięzców ducha i słodką bajką obietnicy, dla tych, którzy jeszcze stoją na straży, zasypywanych piaskiem obojętności, ognisk Sztuki.—Tworzą kolisko nieustraszonych rycerzy ideału i najczęściej są samotni; stoją na rubieży wieków, złączeni niewidzialną nicią wspólnoty i niejeden z nich nosi między pospólstwem, wieloznaczne imię Don-Kiszota, smutnego błazna naiwnej ufności w poezję rzeczywistości. Są z tych, o których powiedział Fryderyk Nietzsche, iż nienawidzą, albowiem kochają naprawdę i miast stąpać w jarzmie obowiązku—strzały swych tęsknot zwracają w stronę innego brzegu spienionej rzeki istnienia. Pochodzą z tego samego rodu, który wydał Mojżesza i proroków, Sokratesa i Juljana Apostatę, Robespierra i Bonapartego i tylu, tylu innych, których życie długo było pisane krwią, zanim krew nie zmieniła się w złoto. Do tego rodu należy również—Ryszard Wagner.

. . . .

Raz, w towarzystwie pewnego młodego kompozytora udałem się na koncert symfoniczny. Błoto zaścielało chodniki, drobny deszcz igiełkami zimnych kropel siekł w twarz, rozpylał, przygnębienie i beznadziejność — lecz tam, w sali koncertowej było ciepło i jasno, uroczyście, jak w kościele. Wykonywano właśnie symfonję Czajkowskiego. Flety śpiewały o szczęściu o roześmianych w słońcu porankach, śród łąk. A jednak, wyczuwaliśmy, że gdzieś czai się smutek, że skrada się podstępnie, aby znienacka rzucić kir żałoby na radosne, beztroskie tony. Ale stało się inaczej. Hen, daleko, wydarł się i wnet zamarł krótki, gniewny krzyk, i było to jak sygnał zbliżającej się burzy, jak groźny pomruk przeznaczenia. Znów fletowa melodja puściła się w dyonizyjski tan, raz po raz targana przez złowróżbny krzyk, podchwytywany przez waltornie i ginący w zgiełku klarnetów. Coraz się to częściej powtarzało, coraz częściej, aż umilkło wreszcie śpiewanie fletów i skrzypiec. Trąby rzuciły w dal bohaterskie wołanie, bęben zawarczał i ucichł... A wówczas, siedzący obok mnie przyjaciel powiedział:

— Czy słyszysz, jak tam ktoś nabiera tchu, powoli, ale z uporczywą zapamiętałością? Oto chce zawołać potężnym głosem, ale jeszcze brak mu siły, jeszcze zamało powietrza wziął w swe płuca... Ale za chwilę... uważaj...

Wsłuchałem się. Przez mgłę dźwięków widziałem wzbierającą pierś, którą prężył wielki, bezmierny ból, co niósł zemstę, zuchwale, bez cienia lęku. Na estradzie, cała orkiestra, niby hufiec zbrojny, uszykowała się do decydującego ataku, do nadludzkiego zewu, donośnego, jak owe granie na rogu, które rycerzowi Karola Wielkiemu, nieznającemu bojaźni, Rolandowi w dolinie Roncevalu, porwało gardlane żyły. Nagle zadzwoniła złowroga cisza. Czekałem. I wtedy skrzypce i wiolonczele, rozpłakały się bezsilnie płaczem niemocy.

Tytanowi zabrakło odwagi Załkała mu dusza smutkiem i rozpaczą. Zdawało się, że płacze małe, niesprawiedliwie pokrzywdzone dziecko.

Po antrakcie grano jakąś uwerturę Ryszarda Wagnera. Znów jęły się gromadzić czarne chmury, znów błyskawice poczęły rozdzierać szepty andanta. Ów płacz z symfonji Czajkowskiego, co pajęczynami smutku osiadł na duszach słuchaczów porwało dzikie szaleństwo wichury. Burza szła nad losem stuletnich dębów i huczała trzaskiem rozszczepianych pni i dalekiemi uderzeniami młota.

Wtem ucichło. A ucichło, jakoś inaczej, niż przedtem. Waltornie zagrały pobudkę. Bohater wzniósł miecz do góry i... zatrzęsło się wokół od stu piorunów. Morze ognia, rozlewało się w bezmiar, a wysoko, ponad tem wszystkiem ukazała się radosna perspektywa innego życia, krainy wiecznej, boskiej, natchnionej ciszy.

. . . .

Ryszard Wagner był burzą, z której wypadł ognisty piorun. Przeznaczone mu było wypędzić motłoch ze świątyni sztuki i uczynił to, burząc stare budowle, aby pod gruzami ich zginęli ci, co są jako parszywe owce społeczności ludzkiej, aby na zwaliskach zbudować nowy chram.

— Niszczę, ażeby budować! — oto hasło, które według Nietzschego, winno stanowić dewizę, zdążającego po drodze do nadczłowieczeństwa.

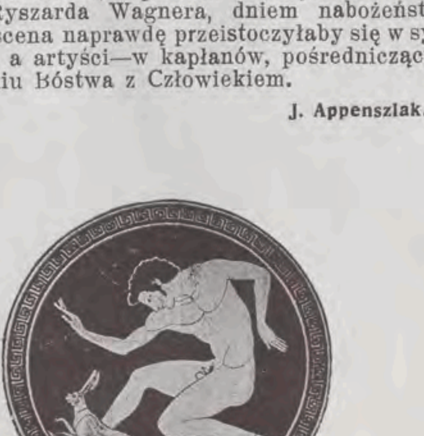
Ryszard Wagner burzył i budował. On, który śnił helleńskie wcielanie twórczych koncepcji, przez zespolenie słowa z melodją, barwy z linją, niósł żagiew buntu i niepokoju Królestwo dostojnej ciszy stworzył w zgiełkliwej walce i życie jego twórcze możnaby przyrównać do długiego dnia znojnej, wytężonej pracy. Przemawiając w Dreźnie na barykadach i głosząc hasła demokratyczne, miał przecież jedno tylko na celu: Sztukę. Jeżeli walczył w szeregach ludu, to tylko dlatego, że prowodyrzy snobów dzierżyli samozwańcze berła na kapitolach artyzmu. Nie był demokratą, w zwykłem znaczeniu tego wyrazu—przeciwnie, dążył do arystokratyzmu ducha do wyodrębnienia się od tłumu, od jego nizkich upodobań i niewymyślnych potrzeb etycznych.

Ibsen wyraził się niegdyś, że „większość nigdy, nie ma racji“. Ryszard Wagner oglądał się w stronę zamierzchłej przeszłości i tam szukał arcywzoru tej wyjątkowej większości, która jednak *miała rację*, która w uroczystem skupieniu słuchała tragedji Sofoklesa i której serce biło zgodnie z sercem twórców. „Marzę—pisał do Nietzschego—o społeczeństwie, któreby składało się z samych samotników, związanych jednak wspólnotą umiłowań i pragnień.“

Wątpię, czy kiedykolwiek zebrała się w Bayreuth, ta wymarzona przez Wagnera publiczność, ten dziwny zastęp samotników, ludzi z „innego świata“.

I gdyby się to kiedyś zdarzyło—dzień ów byłby może pierwszem, zupełnem zwycięstwem wzniosłej idei Ryszarda Wagnera, dniem nabożeństwa, w którym scena naprawdę przeistoczyłaby się w symbol ołtarza a artyści—w kapłanów, pośredniczących w zespoleniu Bóstwa z Człowiekiem.

J. Appenszlak.



RYSZARD WAGNER.

MUZYKA A KOBIETA*)



Naturą kobiety jest miłość. Miłość ta jest receptywna i bezwzględnie w recepcji się o d d a j ą c a. Kobieta odzyskuje pełną indywidualność dopiero w momencie oddania się. Jest ona płynącą po bezdusznej fali swego elementu, rusałką. Dopiero miłość mężczyzny stwarza duszę kobiety.

Wyraz niewinności w oczach kobiety jest nieskończenie czystem zwierciadłem, odbijającem ogólną zdolność miłowania mężczyzny, który w niem swój własny obraz dostrzega; jeśli zaś poznał tam siebie, wtedy rośnie i potęguje się wielka wrażliwość kobiety do koniecznej i pełnej potrzeby — zupełnego oddania się miłości. Prawdziwa kobieta kocha bezwzględnie, gdyż — kochać musi. Nie ma wyboru nigdzie, chyba tam, gdzie nie kocha. Skoro jednak kochać musi, wtedy odczuwa przytłaczający ją ogromnie p r z y m u s i natenczas poraz pierwszy okazuje swą w o l ę. Ta opierająca się na przymusie wola jest pierwszym potężnym odruchem indywidualności ukochanego przedmiotu, wypełniającego swą wolą i osobowością recepcyjny ustrój kobiecy.

D u m a kobiety, wyrosła mocą wchłoniętej w siebie indywidualności budzi w niej. konieczną potrzebę miłości. Walczy ona z samym przymusem miłości o ukochane poczęcie i pod przemocą tej siły przeszczepionej w nią indywidualności. Kobieta poznaje, iż z chwilą, gdy dumę w sobie uczuła, zniszczyła się sama. Otwartem wyznaniem tego zniszczenia, jest ofiara z czynnego oddania się kobiety Jej duma przeradza się w jedyne przekonanie, że to, czem się przejęła, co odczuwa i myśli a nawet to, co jej istość stanowi — jest miłością kn temu mężczyźnie.

Kobieta, nie kochająca z tą dumą poświęcenia się,—nie kocha naprawdę,—wcale. Kobieta zaś, wcale nie kochająca, jest najniegodziwszą i najwstrętniejszą na świecie istotą. Przypatrzmy się najcharakterystyczniejszym typom takich kobiet!

Nowoczesną w ł o s k ą muzykę operową, bardzo słusznie nazwano d a m ą z p ó ł ś w i a t k a. Może się nazwać kochanką, pragnącą zawsze zostać samą sobą; nie zapomina się ona i nie poświęca nigdy, chyba, że sama odczuje ku temu ochotę, lub, gdy może na tem coś zyskać. Wtedy ofiarowuje dla cudzej rozkoszy tylko część swej istoty, łatwą do rozporządzenia, gdyż, staje się tylko przedmiotem, usłużnym jej samowoli. Ta kobieta w swych miłosnych uściskach jest nieobecna, — zostawia tylko część swego zmysłowego ustroju; nie przejmuje się w miłości żadną indywidualnością; oddaje się seksualnie, — seksualnym popędom. Wszetecznica taka jest nierozwiniętą i zaniedbaną kobietą—lecz ona przynajmniej ćwiczy się w zmysłowych funkcjach płci kobiecej, zachęcających nas, — choć z żalem to wyznaję — do poznania kobiety.

Operowa muzyka f r a n c u s k a słusznie uchodzi za kokietkę! Kokietka chciałaby być podziwana a nawet kochana raduje się tylko wtedy—jeżeli sama w podziw, lub miłość dla przedmiotu nie popada. Zyskiem przez nią poszukiwanym jest radość z siebie samej i zadowolenie swej próżności; jedyna jej przyjemność i cel życia, wzbudzanie podziwu i miłości — znikłaby zupełnie — gdyby kokietka sama doznała uczucia podziwu, lub miłości. Pokochawszy kogoś, pozbawiłaby się swej samolubnej rozkoszy, gdyż w miłości musi koniecznie zapomnieć o sobie i często samej ofiarować się trzeba dla samobójczej rozkoszy drugiego. Niczego się też więcej kokietka nie wystrzega, jak miłości! Nienaruszonem pragnie utrzymać, to jedno co kocha,—a mianowicie siebie samą,—to znaczy, istotę, zawdzięczającą swą zwodniczą siłę, oraz wyćwiczoną indywidualność, miłosnemu zbliżeniu się niej mężczyzny.

Kokietka żyje złodziejskiem samolubstwem a mroźny chłód jest warunkiem jej życia. Natura kobiety jest w niej w najwstrętniejszy spozwyrodniałą a od jej uśmiechu, odźwierciadlającego fałszywie nasz obraz, z rozpaczą, odwracamy się do włoskiej nierządnicy.

Pozostaje nam jeszcze jeden typ zwyrodniałej kobiety, napawający nasze dusze obrzydzeniem i wstrętem: oto „cnotliwa kobieta“ za jaką uważać musimy, tak zwaną, n i e m i e c k ą muzykę operową*) Tej kochance, na miły Bóg, nie śmie przydarzyć się, by na uściski i objęcia młodziana odpowiedziała ofiarą gorącej miłości! Może zdarzyć się igrającej ciągle z miłością kokietce, iż w harcach uwikła się i sama w zastawione przez się sieci miłosne, mimo broni samolubstwa, padnie — a potem płacząc, boleje nad utratą swej woli. Nie wydarzy się jednak nigdy, podobny, piękny — ludzki wypadek kobiecie, strzegącej swej niewinności z pomocą ortodoksyjnego fanatyzmu. Jej cnota jest właściwie niezdolnością do miłości. „Cnotliwa“ wychowała się według reguł dobrego wychowania i słyszała od młodości słowo „miłość“, wypowiadane zawsze z trwogą i zakłopotaniem. Idzie ona w życie z sercem wypełnionem dogmatami, — bojaźliwie wokół spogląda — a gdy nierządnicę, lub kokietkę spotka, bije się w chudą swą pierś i powtarza: „Dzięki Ci Panie, że ja taką

*) Ryszard Wagner „Opera i dramat“ Cz. I (Opera a istota muzyki).

*) Pod „niemiecką“ operą nie rozumię naturalnie tu opery Webera, lecz to nowoczesne zjawisko, o którem, tem więcej się mówi, im mniej w rzeczywistości istnieje np. jak o „Rzeszy niemieckiej”. Oznaką tej opery jest to, że jest wymysłem i wytworem nowoczesnych niemieckich kompozytorów, którzy nie mogąc układać tekstów operowych francuskich i włoskich, nie mogli komponować francuskich i włoskich oper,—a którym u nas zdaje się, że tworzą coś szczególnego i znakomitego wmawiając w siebie i w drugich, iż l e p i e j „r o z u m i e j ą“ m u z y k ę od Włochów i Francuzów.

nie jestem! Jedynym celem jej życia—to cnota, jedyną jej wolą, — zaprzeczenie miłości, której nie zna pod inną postacią, jak tylko pod mianem nierządu lub kokieterji.

Jej cnotą jest unikanie występku, — jej czynem niepłodność, — a duszą—impertynencka pycha.

A jakże bliską najwstrętniejszych możliwości jest właśnie ta kobieta! W jej bigoteryjnem sercu, nigdy się miłość nie odzywa, lecz w starannie ukrywającem się ciele, — kłębi się podła lubieżność. Znamy dobrze zgromadzenia nabożnisiów i sławetne bogate w kwiaty tych świętoszków miasta! Widzieliśmy, jak cnotliwe, popełniały wszystkie występki swych francuskich i włoskich sióstr, poplamione przytem jeszcze obłudą a pozbawione — wszelkiej oryginalności.

Odwróćmy spojrzenie od tego wstrętnego widoku i zastanówmy się, jaką to kobietą ma być prawdziwa muzyka.

Kobietą, która prawdziwie kocha, swą cnotę zmienia w dumę a tą znowu w ofiarę, kobietą, która gdy poczyna, w ofierze swą istotę składa, — nie tylko swą cząstkę, lecz całą, obfitującą w zdolności i przymioty istotę. Po tem poczęciu, ochocze i radośne rodzenie — jest czynem kobiety, — a chcąc działać, musi być kobieta całkowicie tylko tem, czem jest, a niechcieć niczego innego; może tylko jednego pragnąć: być kobietą!

Kobieta dla mężczyzny jest wiecznie jasnym i widocznym dowodem nieomylności przyrody. Wtedy jest ona skończonym tworem, gdy z pięknego mimowolnego koła, w które jest zaklęta — nie wyrywa się. Tem zaś, co może tylko jej istotę ożywić, jest konieczność miłości.

Jeszcze raz przypomnę Wam wielkiego muzyka u ktorego muzyka była tem, czem być powinna, gdy całkowicie z własnem bogactwem jest muzyką, a niczem innem.

Spójrzcie na Mozarta! Czyż był mniejszy dlatego, iż cały był tylko muzykiem a nie chciał być czemś innem, jak tylko muzykiem? Patrzcież na „Don Juana!"

Kiedyż to muzyka tak pewnie i głęboko próbowała charakteryzować, jak właśnie w tym wypadku, gdy muzyk wedle natury swej sztuki nie był ani o cal innym, jak tylko, bezwzględnie kochającą kobietą.

Przekład M. D.

ORMUZD I ARYMAN.

Bogów Persji para,
Znana z Kontrowersji.
Ormuzd — bóg świetlanego pełen jest uroku.
Aryman — bóg mroku.
Ormuzd — królestwo ducha z całej siły broni.
Aryman: przeciw niemu poszukuje broni.
Ormuzd powiada: góruj, człowiecze, nad cielskiem.
Aryman: służ mu, ciału, sercem przyjacielskiem.
Ormuzd: bez ducha ciało jest jak kwiat bez słońca.
Aryman: duch bez ciała—to nicość chodząca.
Ormuzd: zrzuć pychę z serca, oddaj cześć duchowi.
Aryman: kochaj ciało a będzie ci zdrowiej.
Ormuzd: duch to świecąca okrętowi gwiazda.
Aryman: bez okrętu (ciała) na nic jazda.
Ormuzd: mój bez okrętu, dokąd chce, duch płynie.
Aryman: tak, tak — w myśli, lecz nie w morskim płynie.
A myśl — toż to jest nicość, to życia zagłada.
Ormuzd: Więc nicością twa mowa, bo z myśli się składa.

I ty, który za ciała głosujesz urokiem,
Myśl negując, znicestwiasz własnym się wyrokiem.

Aryman: *Jeśli jam jest nicością, jeśli mrok nie żyje,*
To i światłu tem samem ukręciłem szyję.

Ormuzd: *światła nie zniszczysz, światło, dobro — wieczne.*

Aryman: *więc dlaczego zgnieść mię chcesz koniecznie?*
czemu w oczy mi świecisz! czemu mnie, mrokowi
Każesz kłaniać się twemu światłemu wzrokowi?
poco walczysz z ciemnością? poco stwarzasz słońca?
jeśli światło i dobro mają trwać bez końca?

Ormuzd: *nie aby walczyć z tobą, mrok twój chłonę,*
lecz, że jestem wiecznością sam, z tej myśli płonę;
tą wizją się rozświetlam, tą iskrzę nadzieją,
że nad mrokami twemi czasy zajaśnieją,
że już po wszystkiej ziemi i niebie i wszędzie
nic, oprócz światła w życiu i dobra nie będzie.

Jan Lemański.





Maryla Gembarzewska,
artystka opery drezdeńskiej, w roli Brunhildy.

Wagner a publiczność.

— Ach, czyż może być piękniejsza opera, niż „Tosca"! Nie opuściłam jeszcze ani jednego przedstawienia tej opery i za każdym razem wzruszam się do głębi duszy.

— Co do mnie, wolę „Cyganerję", która dla mnie jest ostatnim wyrazem natchnienia.

— Nie pojmuję ciebie, moja złota, tem więcej, że jesteś nie mniej muzykalna niż ja. Czyż masz w „Cyganerji" choć jedną arję tak piękną, jak „O dolce bacio"... (Następuje audycja, w której po trzech pierwszych słowach czysto włoskich następuje międzynarodowe *tralala* z fałszem na drugiem *la*).

— O tak, moja droga, to jest bardzo piękne, ale „Cyganerja" posiada większą ciągłość natchnienia.

— Zato w „Tosce" nastrój jest głębszy i instrumentacja o wiele bardziej interesująca...

Następuje dyskusja fachowa, gruntowna analiza wewnętrznych zalet obu słodko-mdławych włoszczyzn, przyczem obie osoby muzykalne popisują się obfitością terminów, zaczerpniętych z recenzji kurjerkowych. Sypią się z ust malinowych surowe formuły ścisłe, świadczące o najdokładniejszem wczytywaniu się we wzmianki i notatki.

Dyskusya przynosi dwa wyniki, w odróżnieniu od większości dyskusji, będących — jak większość pojedynków — zupełnie bez rezultatu.

Rezultat pierwszy: Jeżeli różniły się w zdaniach, co do wyższości „Toski" czy „Cyganerji" to jedyną przyczyną była okoliczność, że jedna lepszych śpiewaków słyszała w „Tosce", a druga w „Cyganerji".

Rezultat drugi: Puccini jest królem muzyki, pod względem natchnienia, wiedzy, uczucia, techniki i różnych innych jeszcze pięknych rzeczy.

Zapanowała harmonia uwielbienia dla muzy Pucciniego, którą nagle przerwał, przysłuchujący się rozmowie, sceptyk z pytaniem:

— A Wagner? Czy nie przekładają go panie nad Pucciniego

Zakłopotanie. Konsternacja.

— Noo, Wagner...

— Zupełnie co innego...

— Pewnie, pewnie...

— Czyż można porównywać?..

— To nie wchodzi w ramy zwykłych oper...

Nastąpiła niewyraźna przerwa w rozmowie, a z przerwy tej skorzystały kategorje pojęć, aby się uporządkować.

Opery Wagnera są „zupełnie czemś innem", „nie wchodzą w ramy zwykłych oper", nie można zachwycać się niemi, skoro się znajduje satysfakcję w słuchaniu Toski i Cyganerji. Ma się dla nich kult, kult nietykalności i bezsporności.

Opery Wagnera nie pozwalają na dyskusję, operującą formułami ścisłemi i terminami ze wzmianek i notatek, bo te formuły, terminy jakoś nie chcą zmieścić przedziwnych rzeczy, które tworzy harmonia dramatów muzycznych Wagnera.

O Puccinim można dużo mówić i długo mówić. O Wagnerze mówić niełatwo. Lepiej zamilczyć i milczeniu nadać pozór kultu.

Kult — to rzecz przewygodna, skoro może wytłomaczyć niepewne i podejrzane milczenie.

W tem tkwi istota kultu, jakim publiczność otacza Bayreth i Wagnera.

Wagnera słyszało się coś nie coś, ale nie znów tak wiele. Do Bayreuth mało kto jeździ, a jeździć niema obowiązku. Ogromnie to ułatwia praktykowanie tego kultu.

Bez wysiłku, bez doświadczenia umysłowego i uczuciowego, bez pracy choćby takiej, z jaką związane jest zapoznawanie się z Homerem, lub Słowackim, dowiedziano się, że geniusz Wagnera jest kwestją przedyskutowaną.

Publiczność zgodziła się na to, aby uniknąć potężnego wysiłku przełamania spaczonych gustów i powierzchownych upodobań.

Aby trochę jednak w tym kierunku się posunąć, zna już publiczność marsza z „Lohengrina", zna „Jazdę Walkyrji" bębni na fortepianie pieśń do gwiazdy z „Tannhänsera" a jak dobrze pójdzie, to i „Śmierć Izoldy"

Z niechęcią dowiaduje się, iż te fragmenty gwiżdże w Berlinie na ulicy chłopak szewcki, odnosząc parę butów do klijenta. Tłomaczy to choćby niemiecką obrzydliwą profanacją piwiarnianą rzeczy wielkich i dalej cieszy się z własnego zbliżenia się do Wagnera, u którego

niestety te ładne kawałki są z rzadka powtykane w ogromnie trudną całość bardzo długich oper.

Ale kult dotyczy tej trudnej całości.

Cóż robić! Geniusz Wagnera jest przedyskutowany...

Rozmowa, do której niepotrzebnie wtrącono Wagnera, zaczyna nieśmiało posuwać się naprzód.

Obraca się jednak wciąż naokoło ładnych kawałków, które pozyskały prawo obywatelstwa w muzykalności publicznej.

— Ani „Jazda Walkirji", ani pieśń do gwiazdy, ani marsz z Lohengrina — wtrąca znów

Zpopularyzowanie „Parsifala", które ma nastąpić w najbliższym czasie, będzie klęską dla kultu Wagnera...

Ale może zmusi publiczność do tego przełamania w jej upodobaniach, które stanie się za sprawą Wagnera poety, Wagnera dramaturga, i Wagnera muzyka.

Bo to przełamanie nastąpi wtedy, kiedy zniknie możność zasłaniania się kultem, a powstanie konieczność wychowawcza *poznania* sztuki Wagnera.

I kiedy publiczność ośmieli się tak mówić o Wagnerze, jak mówi o operach Pucciniego, wtedy będzie można twierdzić, że zaczyna się



Fryderyk Feinhals,
artysta opery wiedeńskiej w roli Wotana.



Dr. Raul Walter,
artysta opery monachijskiej w roli Logego.

sceptyk — nie stanowią jeszcze o wielkości Wagnera.

— Ach, oczywiście... Poezja „Tristana i Izoldy"...

— Potęga „Nibelungów"...

— „Tannhäuser"...

— „Śpiewacy Norymberscy"...

— „Parsifal".

— Ach ten „Parsifal".

Jesteśmy w domu! „Parsifal" najlepiej mieści kult u Wagnera, ponieważ „Parsifala" nikt prawie nie słyszał i może uwielbiać go na słowo.

Nikt prawie nie stwierdził osobiście, że „Parsifala" nie rozumie, że musiałby przełamać wszystkie swoje upodobania estetyczne, aby wyczuć „Parsifala", że musiałby się wyrzec siebie, aby znaleźć w „Parsifalu" rozkosz najkompletniejszą.

zbliżać do sztuki wielkiej, jaką Wagner reprezentuje.

Kult nie zbliża, tylko oddala od niej. O kulcie, panującym śród publiczności dla oper Wagnera, śmiało powiedzieć można słowami poety francuskiego:

Elles sont sacrées, car personne n'y touche !..

Mir. Poznański.

POLSKA BIBLJOGRAFJA WAGNEROWSKA.

Dzieła Ryszarda Wagnera.

„Lohengrin", opera romantyczna w 3 aktach, tłumaczenie I. Matuszewskiego. Nakład W. Bonarskiego, str. 62. Warszawa 1879.

„Pierścień Nibelungów", odczyt do przedstawień świetlnych. Kraków 1878. Nakład Metza.

„Lohengrin", przekład Aurelego Urbańskiego. Nakład Gubrynowicza i Schmidta Lwów 1879.

„Lohengrin", przekład Radziszewskiego. Warszawa 1897.

„Tannhäuser" czyli *„Turniej śpiewaków w Wartburgu"* przekład * * *, nakładem Gubrynowicza i Schmidta. Lwów 1897.

„Walkirja", przekład Mianowskiego Teodora, część muzyczną streścił N. Hermelin. Lwów. Księgarnia Polska 1902.

„Walkirja", przekład Aleksandra Bandrowskiego. Kraków 1903.

„Śpiewacy norymberscy", przekład Aleksandra Bandrowskiego Kraków 1903.

„Latający Holender", przekład Mianowskiego Teodora Lwów 1902.

Parsifal, przełożył Leon Popławski z rozbiorem tematycznym i objaśnieniami. Nakładem księgarni Polskiej. Lwów 1906.

„Opera i dramat" Cz. I-sza „Opera a istota muzyki", przełożył i wstępem zaopatrzył Marjan Dienstl, Warszawa, Lwów 1907 H. Altenberg, E. Wende.

„Sztuka a rewolucja", przekład Mesnika z przedmową. Nakładem Towarzystwa wydawniczego. Lwów 1904.

Dzieła krytyczne i opracowania.

Zdzisław Jachimecki. Ryszard Wagner wyd. „Nauka i sztuka". Lwów-Warszawa 1912.

Bylicki Franciszek: „Ryszard Wagner" (odbitka „Przeglądu polskiego") str. 32. Kraków 1887.

Dienstl Marjan: „Ryszard Wagner a Polska" H. Altenberg, E. Wende. Lwów. Warszawa 1907.

Gostomski Walery: „Z przeszłości i teraźniejsości". studja i szkice krytyczno-literackie Wydawnictwo Arkonii. Warszawa 1904. (Treść: ...Dramat wagnerowski. Teatr w Bayreuth i jego znaczenie. Wagnerowski „Pierścień Nibelungów".

Edward Schuré: „Ryszard Wagner — jego twórczość i ideały". Nakładem Senewalda 1903.

Mendes Catulle: „Ryszard Wagner" przełożył i biografją Wagnera zaopatrzył A. Lange. Nakładem Paprockiego. Warszawa 1896.

Nietzsche Fryderyk: „Ryszard Wagner w Bayreuth" przełożyła Marja Cunft Pieńkowska. Warszawa 1901. Wydawnictwo W. Okręta.

ZE ŚWIATA.



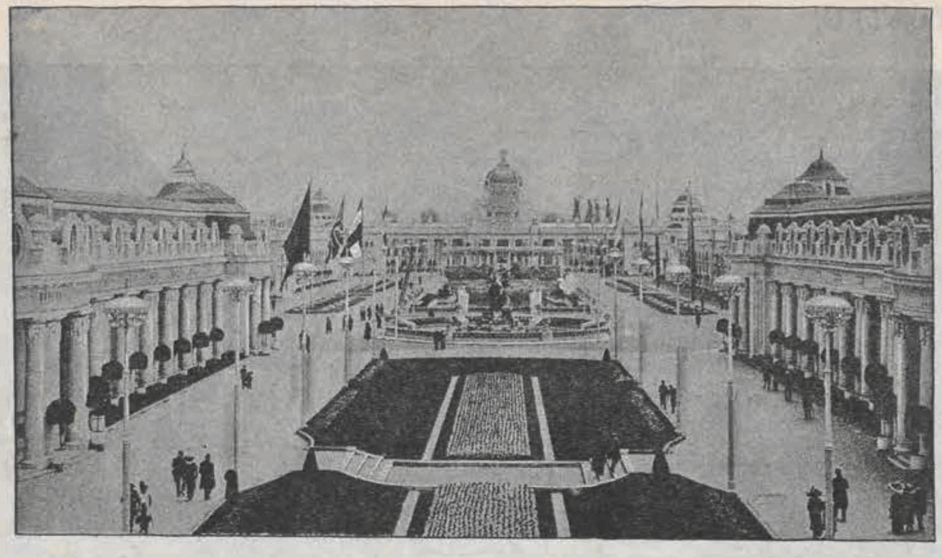
Końcowa scena z opery Glucka „Orfeusz w piekle", wystawiona w czasie uroczystych przedstawień gimnastyki rytmicznej w szkole Jaques Dalcroza w Hellerau pod Dreznem.



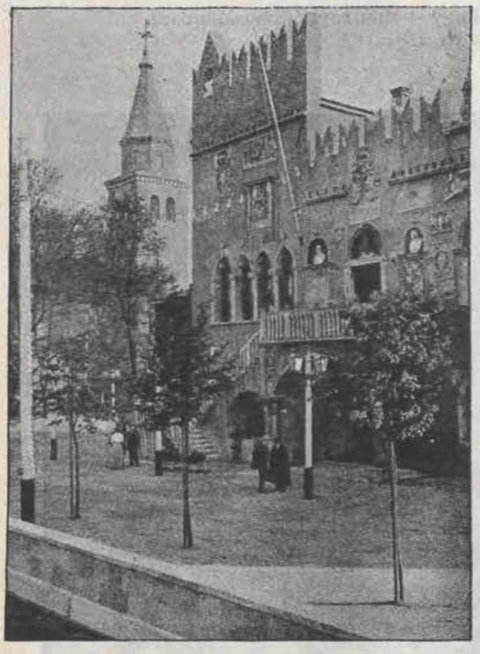
„Gromiwoja" Arystofanesa w inscenizacji Fr. Reinhardta w teatrze artystów monachijskich.
(Vide sprawozdanie teatralne w Nr. 27-ym.)



„Gromiwoja" Arystofanesa w inscenizacji Teatru Polskiego w Warszawie.
(Vide sprawozdanie teatralne w Nr. 27-ym.



Fragment z wystawy tegorocznej w Gandawie.





Otwarta niedawno wystawa w Wiedniu pod nazwą: „*Adria*" odtwarza przepięknie fragmenty architektoniczne z zabytków kultury epoki romańskiej i staroweneckiej. Wystawa zapoznaje turystów z nieznanymi skarbami sztuki pobrzeża dalmatyńskiego i ma zachęcić europejskich turystów do poznania słonecznej austryjackiej Riviery, zamieszkałej przez ludy słowiańskie.

Ferdynand I, król bułgarski, który toczy krwawą wojnę z swymi niedawnymi sojusznikami.

Sprostowanie: w 27 Nr. „Złotego Rogu", mylnie wydrukowano nazwiska p. *Janasza.*

OD REDAKCJI.

Nr. 30 „Złotego Rogu" poświęcony będzie „taternictwu".

LITERATURA NASZA I OBCA

POEZJE, POWIEŚCI, NOWELE I OPOWIADANIA.

MARJAN ORLICZ

3)

JAK W BAJCE.

POWIEŚĆ.

— Kto to jest, proszę państwa, ta niezwykła hinduska głowa o hieratycznych linjach, młoda jeszcze, a już jakby przygięta pod ciężarem życia.

— To Jules Moré, odparła z pewnym wzruszeniem Cressaugerowa. Tak, życie jego ciężkiej tajemniczy atawizm kazał temu cudownemu poecie, temu przedziwnemu uczonemu z twarzą i sercem Sakuntali wybłysnąć pośród modernistycznego Paryża. Ale dotąd nikt mu nie podał ręki, nikt go nie uznał... George donne moi du feu.

„Czyżby to też jeden z nich“ pomyślał Żarski.

Cressaugerowie się podnieśli.

— Pan zostaje?

— Zostanę jeszcze chwilę.

— Więc do jutra, nieprawdaż? przyrzekł pan solennie.

— Do usług.

Wkrótce po ich odejściu, Żarski zdążał ku wyjściu.

U samych drzwi dopędził go Rastler.

— Wychodzicie? Chcecie, to was odprowadzę.

— I owszem, będę wam wprost wdzięczny. Nie wiem co się ze mną robi w ostatnich czasach; po prostu chwili nie mogę być sam. Ale powiedzcie mi wy, co wszystko wiecie, co się mogło stać z Cressaugerową, nie widziałem w życiu takiej zmiany.

— Starhe grzechy, moi drhodzy. Podobno ma początki parhaliżu postępowego.

— Co też wy mówicie?

— A no tak: tymi dniami miała, nie potknąwszy się o nic, upaść wśród ulicy. I cóż tu dziwnego? Takie życie powaliłoby saperha, a nie dopierho kobietę. Bywały tam podobno miłości jednodniowe, dwudniowe a jak powiadają świadomi rzeczy—i po dwie jednego dnia. Czy wiecie, że budząc się nierhaz, nie wiedziała przy swoim krhótkim wzrhoku, kogo ma obok siebie: „Bon jourh Jean” a to nie Jean był, ale dajmy na to Henrhi.

— No, to już przesada.

— Upewniam was, że nie przesada. Jeszcze nie takie rzeczy opowiadają. Niema w „Quartier Latin” człowieka, któryby nieznał jakiejś sztuczki montmarhkowskiej Luci.

— A on, Cressauger, co na to? Człowiek takiej wiedzy, takiego talentu.

— Krhetyn, znosił wszystko, byle nie strhacić swojej Louise. To znane było, jak mając obiecującą wizytę, wysyłała go gdzieś daleko po papierosy, lub za innym jakimś sprhawunkiem. Podobno rhaz, kiedy jej od kilku dni nie było w domu, natknął się na nią, idącą z siatką po prowizję na śniadanie dla kochanka.

Rhaz trhuł się nawet.

Ale co najciekawsze, to to, że ci wszyscy, którzy przechodzili, że tak powiem przez jej rhęce swojego czasu, utrzymują, iż to nie była żadna „grande amoureuse“. Nie z miłości, nie przez temperament nawet oddawała się każdemu, co jej zapragnął i tem się tłómaczy fakt, że ze wszystkich kochanków nie zachowała ani jednego przyjaciela, ale wprhost przez jakąś naiwną, nigdy niezaspokojoną ciekawość.

— W to można uwierzyć, znając sprzeczności tego niepospolitego umysłu, to dziecinne wprost ujęcie życia. Pamiętam, raz powiedziała: jak Georges zarobi jakąś większą sumkę, muszę się ogarnąć. No i wiecie od czego zaczęła? Oto kupiła złoty zegarek z taką jak to noszono kokardą, przypięła go u brudnej, wyszarzanej bluzki i była pewna, że się ogarnęła. To tak, jak dziecko, co jeżdżąc na kiju pogania go: wio, wio,

w tem szczęśliwem przekonaniu, że popędza dzielnego rumaka. Ale pocoście mi to wszystko mówili? Bądź co bądź, to ludzie, których lubię i którzy w każdej okazji dużo mi serca okazywali. Ich poznałem pierwszych po moim przyjeździe do Paryża. Wolałbym nie wiedzieć.

Biła północ na jednym z zegarów bulwaru, kiedy Żarski wchodził do siebie.

W szparze pode drzwiami znalazł oczekiwane od tygodni listy z kraju. W jednym z nich były wycinki z gazet. Począł pogwizdywać z zadowoleniem. W Pałacu Zachęty sprzedano parę jego prac, w gazetach znalazł nad wyraz pochlebne krytyki.

— Hoho, Zdzisiu, poczynasz wyłazić i flota ci przybędzie" — mówił do siebie głośno.

Naraz uwaga jego zwróciła się ku owej szparze u drzwi.

O, trzeba będzie to zaopatrzyć na zimę.

Pokręcił się jeszcze chwilę, przeczytał raz jeszcze listy i wycinki, potem nakrył otomanę prześcieradłem, ułożył poduszkę i kołdrę i ani się spostrzegł, kiedy smacznie zasnął.

Zerwał się wczesnym rankiem.

Czuł się dziś rzeźki, wypoczęty; pragnął skompensować stracony dzień wczorajszy. Zlał się zimną wodą, ubrał spiesznie, sięgnął po zawieszony na drzwiach flakon mleka, przegotował je na maszynce, zjadł swoje skromne śniadanie.

— No, dalej do roboty.

Uregulował światło, wysunął dużych rozmiarów „Marzenie" i począł gorączkowo malować. Kiedy spojrzał po dobrej chwili, naraz własną pracę przesłonił mu widziany niedawno u Druot'a „neoprymityw" Maurice Denis'a. O, gdybyż tak jak on potrafić na płótnie dać wrażenie wiosny, młodości...

Pracował bez wytchnienia.

Twarz mu pałała, oczy gorzały; nie słyszał, jak biły godziny, nie czuł głodu, nie czuł znużenia.

Postać kobiety, na tle przesłonecznionego pejzażu rosła, potężniała, nabierała życia. Młode ciało w rozkosznem przegięciu wykwitało jak kwiat mistyczny z pośrodka napęczniałej sokami zieleni.

Odsunął się od stalug, żeby popatrzeć, i nagle to co zrobił, wydało mu się ohydne sztywne, nienaturalne.

Siadł przy stoliku zgnębiony.

Z otwartego albumu wyglądała ku niemu Botticellego „Primavera".

Jakie to szczere, bezpośrednie, naiwne.

Jak ten genialny florentczyk potrafił pogodzić czystość ze zmysłowością stworzyć wprost czystą zmysłowość, a nadewszystko, jaka w nim szczerość zachwytu.

Opuścił ręce w bezsilnem zniechęceniu. Zeskrobać i malować na tem powtórnie, płótno i tak już sfatygowane, cisnąć i zacząć na innem, tyle potu...

Nie trudno zrozumieć, że Podkowiński w przystępie zgoryczenia pokrajał swój „Szał".

„Pójdę jutro do Louvre'u", postanowił przyjrzeć się raz jeszcze „Primaverze" może mi to da jakąś równowagę. Ale przedewszystkiem skoczę na górę po Orlińskiego, to dobry malarz i sumienny krytyk, może mi coś poradzi. Orliński długą chwilę przypatrywał się płótnu: oddalał się i przybliżał.

— Czegóż wy od siebie chcecie, człowieku? tu są miejsca wprost doskonałe. Ot to naprzykład, — mówił wodząc palcem po płótnie; całość robi wyborne wrażenie. Tu, widzicie radził bym wam stonować i uprościć, wskazał grupę drzew po prawej stronie. Cobym powiedział, to może za dużo szczegółów, za wiele „opowiadania", ale całość idzie znakomicie, pracujcie dalej.

(d. c. n.)

J. GRABOWIECKI.

JAK W ŻYCIU...

NOWELA.

(Dokończenie).

Pan Józef drżącemi rękoma dobył złotówkę, kupił program — rozwinął —

Żadna z zapisanych klaczy nie była pominięta w obliczeniach.

Fanny pozostawała niezwyciężona.

Pan Józef drżał.

Żeby choć zobaczyć... Grać nie będę... przysiągłem... ale zobaczyć...

Pan Józef walczył ze sobą.

Czuł, że ustępstw robić nie wolno... i tak już kupił program.

Wiedział, że z Bogiem kompromisów niema, a tu czuł, że słabnie, że najlepiejby zrobił, gdyby wziął dorożkę i kazał pędzić co koń wyskoczy do domu. Dorożki jednak nie było, przytem... możeby wpół drogi zawrócić kazał...

Pan Józef drżał. Przed oczyma miał pole owalne — tor wyśmienity... Stawka dorodna... z tyłu, skromnie kryjąc swe przyszłe zwycięstwo—Fanny... starterzy ustawiają.. dzwonek... bomba do góry...

Pan Józef stanął jak wryty. Przed nim powiewała barwna chorągiew, rozwarte podwoje chłonęły tłumy z każdą chwilą rosnące... Nie wiedzieć jak i kiedy znalazł się u wejścia. Przez chwilę zdjęty strachem, chciał zawrócić, ale fala go uniosła; bezwiednie nabył bilet, za chwilę był na placu.

Tu dopiero zdołał zebrać myśli. Starał się zgłuszyć rosnący niepokój.

— Grać nie będę — a przyjść... popatrzeć... tegom się nie wyprzysiągł...

Jednak czuł, że kłamie, czuł, że jeśli zostanie, będzie grał, mimo obietnicy, mimo przysięgi, na zgubę duszy własnej...

— Możeby... posłańcem... pieniądze...

Rozejrzał się i prawie ucieszył, gdy nie zobaczył posłańca na placu. Wyjść samemu było wprost niemożliwe — pan Józef był uwięziony.

— Ha... trudno — westchnął nieszczerze.

Przeszedł obok totalizatora, odwracając głowę, aby nie spojrzeć w jego okienko, obrał miejsce przy celowniku i czekał.

Rozpoczęto biegi. Przeszedł pierwszy, drugi... Pan Józef czuł, że mu każda sekunda przyspiesza tętno pulsów.

Ukończono bieg trzeci. Do Oaksu stanęła pełna stawka. Za chwilę totalizator miał rozpocząć czynności. Pan Józef stał jak wryty, głupio, bezmyślnie wpatrzony w stronę stajen.

Czyjaś ręka dotknęła mu ramienia.

— Cóż, stary, zgrałeś się? bo ja, jak szewc... Możebyś pożyczył na stawkę, — jak Boga kocham, oddam... Nie chcesz? — Ha, słuchaj, miej choć ty... wiesz kto bierze?... ja ci mówię... wszystkie obstawiają, tylko jej nie... majątek można wygrać... Ja jeden wiem... Dasz 10 procent, co, dasz?.. słuchaj, bierz trójkę...

Pan Józef zadygotał.

— Fanny, Fanny...

Wolno, automatycznie ruszył. Rozpychał tłum łokciami, aż złorzeczenia szły w ślad za nim — jeszcze krok — stanął przy okienku...

— Zwyczajny... trójka... 10 biletów — rzekł nieswoim głosem.

Po chwili wracał na miejsce spokojny, tylko dreszcz cichy, wewnętrzny tarmosił mu piersi.

Wyprowadzono konie — ustawiono stawkę... Pan Józef patrzał nieruchomy.

Mignęła chorągiewka... ruszyły od startu—tylko Fanny naglona, zatańczyła w miejscu — więc zawrócono... znów mają startować...

Obok pana Józefa ktoś mówi półgłosem:

— Tak, panie dobrodzieju — przegrał co do grosza — swoje pieniądze, żony... syn z lekcji uzbierał na wpis i to mu wyciągnął...

Pan Józef osłupiał. Straszna rzeczywistość jawiła mu się w obliczu sumienia naga, bezlitosna. Przysięga złamana, dusza zatracona, pieniądze na syna naukę przegrane...

Ręce kurczowo drzeć poczęły bilety na drobne, drobniuteńkie kawałeczki, a wiatr unosił je daleko, daleko na tor, z toru na pola...

Pan Józef kapelusz na oczy nacisnął i sunął do wyjścia. Nie widział, jak Fanny na prostej prześlicznym finischem wzięła całą stawkę o dwie długości.

Nie słyszał frenetycznych oklasków trybun, wycia rozentuzjazmowanej gawiedzi.

Nie wiedział, że totalizator ogłaszał niebywałą wypłatę 1500 rb., że poszukiwano szczęśliwego właściciela jedynych dziesięciu biletów.

Wrócił, jak pies obity do domu.

Stanowczo, pan Józef nie miał szczęścia.

KONIEC.

4)

H. DE BALZAC.

ŻEGNAJ.

(Z francuskiego).

Wkrótce nie można było posuwać się naprzód, nie tratując zaspanych żołnierzy, kobiet i dzieci, którzy, pomimo krzyków grenadjera, nie chcieli ruszyć się z miejsca. Napróżno de Sucy szukał drogi, którą przerznęła przed paru godzinami arjergarda, wśród tego morza ludzkiego. Znikła ona, jak znika brózda po przejściu okrętu na morzu. Więc posuwali się krok za krokiem, zatrzymywani kilkakrotnie przez żołnierzy, grożących, że pozabijają konie.

— Czy chce pan dojechać? — spytał grenadjer.

— Za cenę mojej krwi! za cenę całego świata! — odparł major.

— No, to jazda!.. Żeby zrobić jajecznicę, trzeba rozbić jajka.

I grenadjer popędził konie, tratując ludzi, krwawiąc koła, przewracając namioty, żłobiąc podwójną brózdę z trupów na tem polu głów. Lecz należy oddać mu sprawiedliwość, że nie przestawał krzyczeć grzmiącym głosem:

— Z drogi, ścierwa!

— Nieszczęśni! — krzyczał major.

— Ba, czy mróz, czy armaty! I tak zginęliby! — rzekł grenadjer, pobudzając konie i kłując je końcem szpady.

Katastrofa, która powinna była nastąpić znacznie wcześniej, i której uniknęli dotąd jakimś cudem, niespodzianie powstrzymała ich w tym szalonym pędzie. Kareta przewróciła się.

— Spodziewałem się tego, — krzyknął niewzruszony grenadjer. — Oho! nasz towarzysz umarł!

— Biedny Laurent! — rzekł major.

— Laurent! Czy nie z 5-go pułku strzelców?

— Tak jest.

— To mój kuzyn... Ba, to psie życie w tej chwili nie warte, żeby go żałować.

Oczywiście, przy podnoszeniu karety i poprawianiu zaprzęgu, nie obeszło się bez olbrzymiej straty czasu, a tu każda chwila była droga. Wstrząśnienie było tak gwałtowne, że młoda hrabina zbudziła się i otrząsnęła z dotychczasowego osłupienia. Zrzuciła z siebie kołdry i podniosła się.

— Filipie, gdzie jesteśmy?—spytała cichym głosem, rozglądając się dokoła.

— O pięćset kroków od mostu. Musimy przeprawić się przez Berezynę. Po drugiej stronie rzeki, kochana Stefanjo, nie będę cię już męczył i dam ci spać, ile zechcesz, bo będziemy już bezpieczni i dojedziemy spokojnie do Wilna. Daj Boże, abyś się nigdy nie dowiedziała, ile kosztowało twoje ocalenie!

— Jesteś raniony?

— To nic.

Tymczasem nastąpiła chwila katastrofy. O świcie zagrzmiały działa rosyjskie. Rosjanie, owładnąwszy Studziankę, zasypywali ogniem równinę i przy pierwszym blasku dnia major spostrzegł kolumny ich, poruszające się i zbierające na wzgórzu.

Jeden wielki krzyk wydarł się z piersi tłumu, który w jednej chwili zbudził się ze snu. Każdy instynktownie wyczuł niebezpieczeństwo i wszyscy runęli ku mostowi, jak fala. Rosjanie zbliżali się z szybkością płomienia. Mężczyźni, kobiety, dzieci, wszyscy spieszyli do zbawczego mostu, Na szczęście major i hrabina byli jeszcze dość daleko od mostu, gdy generał Éblé na drugim brzegu podpalił rusztowania. Mimo ostrzeżeń, zwróconych ku tym, którzy wchodzili na tę deskę ratunku, nikt nie chciał cofać się. Pod ciężarem ich most ugiął się, a napór fali ludzkiej, spieszącej na drugi brzeg, był tak gwałtowny, że setki ludzi zrzucono w wody rzeki, jak lawinę. Nie rozległ się ani jeden okrzyk, tylko głuchy plusk, jakgdyby olbrzymi kamień upadł do wody, poczem Berezyna pokryła się trupami. Tymczasem ci, którzy cofali się z płonącego mostu, zetknęli się tak gwałtownie z tymi, którzy szli naprzód, że wielu ludzi udusiło się. Hrabia i hrabina de Vandiéres zawdzięczali życie swej karecie. Konie z początku stratowały i zgniotły masę konających, lecz ostatecznie same zgniecione zostały i potratowane przez falę ludzką, spieszącą ku brzegowi rzeki. Major i grenadjer ocalili życie dzięki olbrzymiej sile. Zabijali, aby ich nie zabito. Ten huragan twarzy ludzkich, ten przypływ i odpływ ciał, ożywionych jednem i tem samem dążeniem, ostatecznie oczyścił brzeg Berezyny. Tłum runął ku równinie. Kilku ludzi skoczyło w wody rzeki, lecz nie w nadziei przepłynięcia na drugi brzeg, który w ich świadomości był już Francją, lecz po to, by uniknąć niewoli i zesłania w pustynie Syberji.

Rozpacz dokonywała cudów. Jakiś oficer przeskakując z kry na krę, dostał się na drugi brzeg; jakiś żołnierz z niebywałą zręcznością wdrapywał się po górze trupów i lodów. Ta olbrzymia masa ludzka pojęła wreszcie, że Rosjanie nie zabiją dwudziestu tysięcy bezbronnych, zmarzniętych, oszalałych i bezradnych ludzi, więc każdy z ponurą rezygnacją oczekiwał swego losu.

Wówczas major, grenadjer, stary generał i jego żona, pozostali sami o kilka kroków od mostu. Stali tak we czworo, z suchemi oczyma, w milczeniu, otoczeni górą trupów. Dokoła nich zebrało się wkrótce kilku zdrowych żołnierzy i kilku oficerów, którym okoliczności przywróciły całą energję. Grupa ta liczyła około pięćdziesięciu ludzi. O dwieście kroków ztąd, major zauważył reszki mostu, zbudowanego dla wozów, a który zawalił się przeddzień.

— Zbudujmy tratwę! — krzyknął.

Zaledwie wyrzekł te słowa, gdy wszyscy pobiegli ku szczątkom mostu. Wszyscy poczęli szukać żelaznych haków, kawałów drzewa, sznurów i innych materjałów, potrzebnych do zbu-

dowania tratwy. Dwudziestu żołnierzy i uzbrojonych oficerów utworzyło straż, dowodzoną przez majora a mającą bronić pracujących przeciw możliwej napaści tłumu, gdyby tłum ten odgadł ich zamiar. Żądza wolności, która ożywia więźniów i podnieca ich do czynów niemal cudownych, nie dorównywa jeszcze gorączce, z jaką w tej chwili pracowali ci nieszczęśni Francuzi.

— Rosjanie nadchodzą! Rosjanie nadchodzą! — krzyczeli pracującym ich obrońcy.

I drzewo skrzypiało, pokład rozrastał się wzdłuż i wszerz. Generałowie, oficerowie i żołnierze uginali się pod ciężarem kół, żelaza, sznurów, desek; był to żywy obraz budowy arki Noego. Młoda hrabina, siedząc obok męża, spoglądała na ten widok, żałując, że nie może dopomagać w pracy i wreszcie jęła pomagać w zawiązywaniu supłów, którymi umacniano wiązania desek. Wreszcie tratwa była gotowa. Czterdziestu ludzi zepchnęło ją na wodę, podczas gdy dziesięciu trzymało liny, któremi przytwierdzono ją do brzegu. Skoro tylko pracujący ujrzeli swą tratwę na powierzchni Berezyny, skoczyli na nią z okrutnym egoizmem.

Major, obawiając się furji tego pierwszego odruchu, przytrzymał za rękę generała i hrabinę, lecz zadrżał, gdy ujrzał tratwę pokrytą mrowiem ludzkiem, które niecierpliwiło się, chcąc zaraz odbić od brzegu.

— Łotry! — krzyknął, — ja miałem pomysł, żeby zbudować tratwę; ja was ocaliłem, a wy nie chcecie dać mi miejca!

Za całą odppwiedź usłyszał głuchy rumor. Ludzie, stojący na brzegu tratwy i uzbrojeni w kije, którymi odpychali się od brzegu, pracowali w pocie czoła, aby odepchnąć się z tym impetem, który pozwoliłby tratwie rozepchnąć trupy i kry i przedostać się na drugi brzeg.

— Do krocset piorunów! Powrzucam was do wody, jeżeli nie zabierzecie majora z towarzyszami, — krzyknął grenadjer i wzniósłszy szablę, nie dał odbić się od brzegu i zmusił wszystkich do stłoczenia się, nie zważając na krzyki i przekleństwa.

— Wpadnę do wody!.. Wpadam! — krzyczeli towarzysze jego. Ruszajmy! Naprzód!

Major spojrzał pełnym rozpaczy wzrokiem na hrabinę, która wzniosła oczy ku niebu z wyrazem szlachetnej rezygnacji.

— Umrzeć razem z tobą!.. — rzekła.

Było coś komicznego w położeniu ludzi, znajdujących się na trawie. Chociaż ryczeli, jak dzikie zwierzęta, żaden nie śmiał opierać się grenadjerowi, gdyż byli tak stłoczeni, że wystarczało pchnąć jedną osobę, aby przewrócić tratwę. Wobec tego niebezpieczeństwa, jakiś kapitan chciał pozbyć się grenadjera, lecz ten spostrzegł jego nieprzyjazny zamiar, chwycił go za rękę i wrzucił do wody, mówiąc:

— Co, kaczorze jeden! Chcesz się napić wody!.. No, to jazda!.. Oto dwa miejsca!—krzyknął. — Dalej majorze, dawaj tu panią i wsiadaj! Zostaw pan tego starego szczura, który i tak zdechnie jutro.

— Spieszyć się! — wrzeszczał chór stu głosów.

— Dalej, majorze! Słyszysz, jak oni warczą? I mają rację.

Hrabia de Vandiéres zrzucił z siebie łachmany i ukazał się w generalskim mundurze.

— Ocalmy hrabiego, — rzekł Filip.

Stefanja uścisnęła dłoń swego przyjaciela, objęła go i ucałowała w rozpaczliwym uścisku.

— Żegnaj! — rzekła.

Zrozumieli się wzajem. Hrabia de Vandiéres odzyskał zmysły i siłę o tyle, że zdołał skoczyć na tratwę; Stefanja skoczyła wślad za nim, rzucając Filipowi ostatnie wejrzenie.

— Majorze, odstępuję ci moje miejsce. Kpię sobie z życia! — krzyknął grenadjer. — Nie mam ani żony, ani dzieci, ani matki...

— Powierzam ci ich,—odparł major, wskazując hrabiego i hrabinę.

— Bądź pan spokojny! Będę strzegł ich, jak własnego oka.

Tratwa tak gwałtownie posunęła się ku przeciwnemu brzegowi, iż dobiwszy do brzegu, uderzyła oń z całej siły. Hrabia, który stał na samym skraju tratwy, wpadł do rzeki. W tej samej chwili nadchodząca kra odcięła mu głowę, odrzucając ją, jak kulę.

— A widzisz, majorze!—krzyknął grenadjer.

— Żegnaj! — krzyknął głos kobiecy.

Filip de Sucy, zdjęty przerażeniem, wyczerpany chłodem, znużeniem i żalem, padł bez zmysłów.

* * *

— Po tych przejściach siostrzenica moja dostała obłędu, — dodał lekarz po chwili milczenia. — Ach, panie, — rzekł, chwytając d'Albona za rękę, — jakże okropnem było życie tej młodziutkiej i delikatnej kobiety. Jakaś nieubłagana fatalność rozłączyła ją z grenadjerem, Fleuriot, który czuwał nad nią po śmierci hrabiego. I przez dwa lata włóczyła się za armią, jako pośmiewisko wszystkich gapiów. Jak mi opowiadano, chodziła boso, nieubrana, pozostając całe miesiące bez opieki, bez jedzenia, to trzymana w szpitalu, to wypędzana, jak zwierzę. Bóg jeden zna całą otchłań nędzy, którą przeżyła ta nieszczęsna. Przez czas pewien znajdowała się w Niemczech w szpitalu obłąkanych a tymczasem rodzina jej myśląc, że umarła, zabrała spadek po niej.

W 1846 grenadjer Fleuriot poznał ją w jakiejś oberży w Sztrasburgu, dokąd dostała się po ucieczce ze swego więzienia — szpitala. Chłopi opowiedzieli grenadjerowi, że hrabina przez cały miesiąc żyła w lesie, gdzie urządzano obławy na nią. Znajdowałem się wówczas o parę mil od Sztrasburga. Usłyszawszy o jakiejś dzikiej dziewczynie, kryjącej się w lesie, byłem zaciekawiony i postanowiłem sprawdzić te nadzwyczajne historje, które mi opowiadano. Rozumie pan, com odczuł, poznawszy hrabinę? Fleuriot opowiedział mi jej straszliwe przygody

w Rosji. Zabrałem biedaka wraz z hrabiną do Owernji, gdzie miałem nieszczęście pochować go, Miał on nieco wpływu na biedną hrabinę de Vandiéres. On jeden zdołał namówić ją, żeby się ubierała.

Żegnaj!... ten wyraz, który stanowi cały jej słownik, dawniej rzadko pojawiał się na jej ustach. Fleuriot postanowił wywołać w jej muzgu jakieś myśli; ale nie udało mu się; sprawił tylko, że o wiele częściej zaczęła powtarzać to smutne słowo. Ale grenadjer umiał ją chociaż rozerwać, zająć, bawiąc się z nią, i spodziewałem się dzięki niemu... lecz...

Wuj Stefanji umilkł na chwilę.

— Tu, — rzekł po chwili, — znalazła inne stworzenie, z którem dobrze się czuje. Jest to chłopka-idjotka, która, pomimo swej brzydoty i głupoty, pokochała pewnego murarza, Murarz ten chciał ją poślubić, gdyż ma ona kilka morgów ziemi. Biedna Genowefa była przez rok najszczęśliwszą istotą w świecie. Stroiła się, chodziła w niedzielę z ukochanym na tańce, gdyż najwidoczniej pojmowała miłość i w sercu jej i mózgu było nieco miejsca na uczucie. Ale murarz, Dallot, rozmyślił się. Znalazł dziewczynę o zdrowych zmysłach i cokolwiek zamożniejszą od Genowefy. Porzucił więc Genowefę a to biedne stworzenie, po takim ciosie, straciło i tę dozę inteligencji, którą zbudziła w niem miłość, i dziś potrafi tylko rwać trawę i paść bydło. Moja siostrzenica związała się z tą biedną dziewczyną jakąś tajemniczą nicią sympatji, którą zbudził w nich widocznie ich wspólny los i wspólne uczucie, zrodzone przez obłęd. O patrz pan! — rzekł wuj Stefanji, podprowadzając sędziego do okna.

W istocie, sędzia ujrzał piękną hrabinę, siedzącą u dziewczyny na kolanach. Genowefa, uzbrojona w olbrzymi kościany grzebień, ze skupieniem i uwagą rozczesywała długie czarne włosy Stefanji, która poddawała się tej czynności, wydając przytłumione krzyki, świadczące o żywem, instyktownie odczuwanem zadowoleniu. D'Albon zadrżał, widząc tę czysto zwierzęcą nonszalancję i zaniedbanie, z których łatwo można było poznać zupełny zanik w hrabinie intetigencji i duszy.

— O, Filipie, Filipie! — rzekł z goryczą— Czemże są twoje przeszłe nieszczęścia w porównaniu z tem? Czy niema żadnej nadziei? — Zwrócił się do lekarza.

Lekarz wzniósł oczy do nieba,

— Dowidzenia, doktorze, — rzekł d'Albon, ściskają dłoń starca. — Przyjaciel mój czeka; niezadługo zobaczy go pan.

— Więc to rzeczywiście ona? — krzyknął de Sucy, wysłuchawszy pierwszych słów margrabiego d'Albon.—Ach, a ja jeszcze wątpiłem! — dodał, i kilka łez zwilżyło jego czarne oczy, których wyraz był zwykle tak surowy i nieczuły.

— Tak, to hrabina de Vandieres — odparł sędzia.

Pułkownik gwałtownie podniósł się z łóżka i począł ubierać się.

— Co to znaczy, Filipie? — spytał zdumiony radca. — Oszalałeś, czy co?

— Ależ jestem już zdrów, — odparł pułkownik z prostotą. — Ta wiadomość uspokoiła moje nerwy, bo i czy mogę być chory, kiedy myślę o Stefanji? Jadę zaraz do Bons-Hommes, będę mówił z nią, zobaczę ją, uleczę. Jest wolna, a więc szczęście musi się nam uśmiechnąć, jeśli istnieje jakaś opatrzność. Czyż uważasz za możliwe, żeby ta kobieta, zobaczywszy mnie, nie odzyskała zmysłów?

— A przecież widziała cię raz i nie poznała, — odparł łagodnie sędzia, gdyż widząc egzaltację i pewność przyjaciela, chciał nasunąć mu pewne wątpliwości, aby ustrzedz go od bolesnego rozczarowania.

Pułkownik zadrżał, ale po chwili uspokoił się i roześmiał z niewiary przyjaciela. Nikt nie śmiał przeszkodzić mu w jego zamiarze. W parę godzin był już w starym klasztorze, obok starego lekarza i hrabiny de Vandiéres.

— Gdzie ona? — spytał, wchodząc.

— Cicho! — odparł Faujan, wuj Stefanji.— Śpi biedaczka. Patrz pan...

Filip ujrzał biedną obłąkaną, śpiącą na ławce. Głowę zasłoniła przed promieniami słońca kaskadą czarnych włosów, które rozsypały się po twarzy, szyi, plecach. Ramiona w wdzięcznym ruchu zwiesiła ku ziemi; całe ciało było wyciągnięte; nogi podwinęła pod siebie, jak śpiąca sarna; pierś jej podnosiła się miarowo; cera jej miała tę porcelanową białość, którą podziwiamy u dzieci. Obok niej stała nieruchomo Genowefa, trzymając w ręku gałązkę, którą niewątpliwie Stefanja zerwała była z najwyższego wierzchołka topoli, i wachlowała uśpioną przyjaciółkę, odpędzając natrętne muchy. Chłopka spojrzała na doktora Faujant i pułkownika, poczem, jak pies, który poznał swego pana, odwróciła powoli głowę ku hrabinie, i czuwała nad nią dalej, nie zdradzając najlżejszą oznaką zdziwienia lub ciekawości.

Powietrze było duszne, palące. Kamienna ławka, zda się, była rozpalona, a łąka słała ku niebu te chochliki z mgły i pary, które podrygają, unosząc się nad trawą, i błyszczą jak złoty pył. Lecz Genowefa widocznie nie czuła męczącego upału. Pułkownik mocno uścisnął dłoń doktora. Ciche łzy, spływając z oczu żołnierza staczały się po męzkiej twarzy i padały na trawę, u stóp Stefanji.

(d. c. n.)

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA.

Rinconete i Cortadillo.

Z hiszpańskiego przełożył Zdzisław Milner.

Lekcji tej nauczyli się na pamięć i następnego dnia, wczesnym rankiem, stanęli na placu św. Salwatora. Ledwo tam przybyli, otoczyła ich chmara wyrostków, trudniących się tem samem rzemiosłem, gdyż po olśniewającej czystości worków i koszyków, poznali nowych przybyszów. Zasypali ich tysiącem pytań, na które oni dawali odpowiedzi pełne rozsądku i rozwagi. W trakcie tego zbliżył się jakiś niby student w towarzystwie żołnierza i owi goście, zachęceni czystością koszyków naszych dwu nowicjuszów, do nich się zwrócili: ten, który wyglądał na studenta, skinął na Cortada, żołnierz zaś — na Rincona.

— Boże dopomóż, — zawołali chłopcy, żegnając się ze sobą.

— Niechże dobry początek zrobię, — rzekł Rincon do swego klienta,— trzeba bowiem waszmości wiedzieć, że pierwszy mię waść do usług bierze.

Żołnierz odparł mu na to:

— Pewno, że niezły zrobisz ze mną początek, gdyż zarabiam sporo grosza, a jestem przytem zakochany i dziś właśnie zamierzam wyprawić ucztę dla damy mego serca i kilku jej przyjaciółek.

— Niechże więc waszmość ładuje w moje koszyki ile dusza zapragnie; dość sił mam bowiem i dobrej woli, aby wszystko, co się na tym placu znajduje, unieść ze sobą a jeśli mogę dopomódz w przyrządzeniu wieczerzy, chętnie to uczynię.

Spodobała się żołnierzowi gotowość chłopca i oznajmił mu, że jeśli chce iść do niego na służbę, on podejmuje się wydobyć go z nędznego stanu, w jakim się znajduje.

Odrzekł na to Rincon, że pierwszy to dzień uprawia swe nowe rzemiosło i nie chce wziąć się do innej pracy, dopóki przynajmniej się nie przekona, jakie to zajęcie posiada złe i jakie dobre strony; dał jednak słowo, że jeśli po kilku dniach próby nie przypadnie mu ono do gustu, skorzysta z zaofiarowanego mu przez żołnierza miejsca, choćby miano dać mu wybór między nim a jakim kanonikiem.

Żołnierz roześmiał się, obładował go rzetelnie i pokazał mu dom, w którym mieszkała dama jego serca, aby na przyszłość, posyłając go do niej, nie potrzebował mu towarzyszyć. Rincon obiecał święcie, że sumiennie będzie załatwiał wszelkie powierzone sobie sprawunki. Żołnierz dał mu trzy ćwiertaki i Rincon lotem powrócił na plac, aby nie stracić możliwej okazji nowego zarobku. W istocie, Asturjańczyk i na to zwrócił chłopcom uwagę, aby zawsze śpieszyli ze sprawunkami, dodając; że gdy drobniejszą rybę nosić im dadzą, jako to: klenie, sardynki lub karpie, mogą śmiało raz i drugi wziąć kilka sztuk dla siebie i tyle przynajmniej zaoszczędzić na dziennych wydatkach; zalecił im jednak, by czynili to zręcznie i uważnie, gdyż w przeciwnym razie narazić się mogą na utratę swej dobrej sławy, a o zaufanie publiczności nadewszystko dbać należało w uprawianiu owego rzemiosła.

Mimo pośpiechu, Rincon, wracając na plac, zastał już Cortada na stanowisku. Ten zbliżył się doń, pytając, jak mu się poszczęściło. Rincon otworzył dłoń i pokazał zarobione trzy ćwiertaki. Na to, Cortado wyjął z zanadrza kieskę, po której znać było, że w dawnych czasach pachnieć musiała bursztynem. Dobrze zresztą była wypchana i Cortado rzekł, wręczając ją swemu kamratowi:

— Oto czem zapłacił mi mości student, nie licząc dwuch ćwiertaków, które mi dał z dobrej woli; lecz, na wszelki wypadek, weźże ty, Rinconie, tę kieskę i trzymaj je przy sobie.

Ledwo Cortado wyrzekł te słowa, ledwo zdążył w ukryciu wręczyć swój łup Rinconowi, gdy oto widzi owego studenta, jak wraca spocony i piekielnie zmieszany. Ten, spostrzegłszy Cortada zbliżył się doń, pytając czy nie widział przypadkiem kieski o takich a takich znamionach, zawierającej piętnaście dukatów z nowiutkiego złota i trzy podwójne reale w drobnej monecie. Powiedział mu, że jej brak zauważył był przed chwilą, nagabując chłopca, aby się przyznał, jeśli on to wyciągnął mu ją z kieszeni, gdyż razem chodzili po zakupy.

Na to, z zadziwiającym spokojem odparł Cortado:

— Tyle tylko o tej kiesce mogę powiedzieć, że niesposób aby zginąć miała, chyba że waszmość nie strzegłeś jej dostatecznie.

— A licho ją wie, — zawołał student, — widocznie źle ją strzedz musiałem, skoro mi ją ukradli.

— I ja jestem tego zdania, — rzekł Cortado, — ale póki człowiek żyw, na wszystko znajdzie radę a tę waszmości przedewszystkiem dać mogę, abyś uzbroił się w cierpliwość; bowiem człowiek strzela, a Pan Bóg kule nosi; nie w jeden dzień Rzym zbudowano, a kto pod kim dołki kopie, sam w nie wpada; zresztą zdarzyć się może, że ten, kto przywłaszczył sobie kieskę, z czasem pożałuje złego uczynku, zwróci ją waszmości i jeszcze przeprosi za wyrządzoną przykrość.

— Niechby tylko zwrócił, — odparł student, — a darujemy mu przeprosiny.

Cortado ciągnął dalej:

— Tem mniejby mię to ździwiło, że obecnie biskupi klątwy na złodziei rzucają, a kto skrzętnie bierze się do dzieła, ten pewny być może, że uda mu się, co przedsięwziął. Zaiste, nie chciałbym, aby ta kieska znajdowała się w mojem ręku, gdyż jeśli waszmość piastuje jaki urząd kościelny, zdawałoby mi się, żem popełnił kazirodztwo, lub świętokradzwo.

— I jakie jeszcze świętokradztwo! — boleśnie zawołał nasz student. — Bo choć nie jestem duchownym, a tylko zakrystjanem u mniszek,

pieniądze, które się w kiesce znajdowały, pochodziły z kwartalnych wpływów kapelańskiego beneficjum a powierzył mi je pewien znajomy mi ksiądz; są to więc pieniądze święte i nietykalne.

— Niech pójdą złodziejowi na zdrowie, — wtrącił Rincon, — ja jednak tyle tylko wiem, że nie chciałbym być w jego skórze, gdyż przyjdzie dzień sądu ostatecznego i wówczas okaże się, kto był sprawiedliwy i wyjdzie na jaw, kto ośmielił się wziąć, ukraść i zbezcześcić pieniądze z kapelańskiego beneficjum... Ileż to takie beneficjum może przynosić rocznego dochodu, proszę mości zakrystjana?

— A pytaj dziewki *), która cię zrodziła; nie do tego mi teraz, abym dochody roczne obliczał! — zawołał zakrystjan, nazbyt już uniósłszy się gniewem, — powiedz mi raczej, bracie, czy wiesz co o mej kiesce, a jeśli nie, pozostań z Bogiem, gdyż mam zamiar mą zgubę publicznie ogłosić.

— Zdaje mi się, że niezły to sposób, — wtrącił Cortado, — ale niechże Wmość uważa, by nie pominął żadnego szczegółu: jak wyglądała kieska, jaką sumę pieniędzy zawierała i w jakiej monecie; najdrobniejsza pomyłka sprawić może, że nigdy jej Wmość na oczy nie ujrzy, a pewne to, jak amen w pacierzu.

— Niema obawy, abym się omylił — odparł zakrystjan, — każdy szczegół mam w pamięci i o niczem nie zapomnę.

Mówiąc to, wyjął z kieszeni chustkę haftowaną, aby otrzeć pot, który spływał mu z czoła kroplami.

Cortado, ledwo chustkę ujrzał, już ją w duchu swoją uczynił; to też, gdy zakrystjan się oddalił, pobiegł za nim i dogoniwszy go koło przysionka katedry, zawołał nań, wziął na bok i począł mu prawić takie niedorzeczności i fatałaszki, półsłówkami, dodając mu nadziei, nie kończąc nigdy zaczętego zdania, że biedak, słuchając go, całkiem został oszołomiony. Nie mogąc zrozumieć treści słów bez związku, kazał chłopcu każde zdanie po dwa i trzy razy powtarzać. Cortado uważnie w twarz mu się wpatrywał i ani na chwilę nie tracił jego wejrzenia; zakrystjan również patrzył mu prosto w oczy, wsłuchując się pilnie w jego słowa. Owo tak zupełne oszołomienie pozwoliło chłopcu dokonać zamierzonego dzieła, zręcznie wyjął zakrystjanowi chustkę z kieszeni a przy pożegnaniu polecił mu, aby postarał się być przed wieczorem na tem samem miejscu, gdyż jakoby miał na oku pewnego chłopca, trudniącego się tem samem, co on zajęciem, tego samego co on wzrostu, a który pono na złodziejczyka miewał zakusy. Cortado podejrzewał, że on to właśnie ukradł kieskę, dochodząc wreszcie, przyrzekł, że prędzej czy później będzie wiedział jak się ma rzecz cała.

Zakrystjan, pocieszony nieco w swem utrapieniu, pożegnał Cortada, a ten powrócił do oczekującego nań Rincona, który z niewielkiej odległości przyglądał się całej scenie. Nieco opodal znajdował się inny wyrostek, jak oni, chłopiec do posyłek, który również wszystko widział i zauważył jak Cortado oddawał chustkę Rinconowi; ten, zbliżywszy się do naszych dwuch towarzyszy, zapytał:

— Chciałbym wiedzieć, cni panowie, czy ichmoście z naszych, czy nie z naszych?

— Nie rozumiemy pytania, bracie miły, — odparł Rincon.

— Czy ichmoście czasem nie doliniarze? — zapytał znowu chłopiec.

— Ani my z dolin, ani z nad morza, — rzekł Cortado, — jeśli ci czego potrzeba, to powiedz, a jeśli nie, idź z Bogiem.

— Nie rozumieją waszmość. Powiem więc jasno, o co chodzi i wszystko wyłożę, jak na dłoni; pytam, czy panowie nie złodzieje. Lecz nie wiem poco o to pytam, skoro widzę co się święci, a własne oczy mię nie mylą; ale, proszę, niechże mi panowie powiedzą, czemu to nie byli jeszcze w biurze mości Monipodia.

— Czy w tym kraju płacić trzeba podatki od kradzieży, panie błaźnie? — zawołał Rincon.

— Niema podatków, — odparł chłopiec, — ale każdy złodziej winien przynajmniej zameldować się u mości Monipodia, który dla wszystkich złodziei jest ojcem, mistrzem i opiekunem. To też radzę wam, abyście poszli ze mną i przyrzekli posłuszeństwo, a jeśli nie, byście nie ważyli się kraść bez jego pozwolenia, gdyż drogo was to może kosztować.

— Zdawało mi się, — rzekł Cortado, — że złodziejstwo jest zajęciem niezależnem, wolnem od myta i patentów, że gdy przyjdzie okup płacić, to raz jeden się tylko płaci, ale własną skórą i gardłem. Lecz co kraj, to obyczaj; skoro więc jest jak mówisz, niech będzie dla nas prawem obyczaj tej ziemi, Sewilla bowiem jest najdoskonalszem ze wszystkich miast na świecie i przyjęte w niej zwyczaje też być muszą niepośledniej miary. Prowadź nas acan do siedziby owego pana, gdyż wnosząc z tego, co o nim słyszałem, nie wątpię, że zna się na rzeczy, że hojny jest i sprawny w swem rzemiośle.

— Czy sprawny jest, czy hojny? — zawołał chłopiec, — toż dość na tem, że oto już od czterech lat jest naszym dowódzcą i ojcem a w ciągu tego czasu czterech tylko poszło na huśtawkę, a do gąsiora dostało się niewięcej jak sześćdziesięciu dwuch. (d. c. n.)

*) W oryginale wyrażenie jest bardziej dobitne.



Cieżka chwila.

Nad Łodzią zawisło straszne fatum. Jeszcze nie minął długi okres nędzy i głodu śród mas robotniczych, jeszcze nie minęło długotrwałe, dotkliwe przedednie w przemyśle, gdy oto wybuchnął strajk a za nim nieunikniona w naszych opłakanych warunkach i nastroju obecnym dotkliwa forma odwetu i lokautu.

Co było powodem rzeczywistym strajku, który już przybrał formę masowego bezrobocia? — Przedewszystkim ciężkie warunki tych robotników.

Po długotrwałem wrzeniu, po wielkich strajkach w dobie porewolucyjnej, po pamiętnym, nieubłaganym w swej karności lokaucie największych fabrykantów łódzkich, który był zwycięstwem nad robotnikami, zapanowało pozorne życie normalne. Fabryki zaczęły pracować ze zdwojoną energją, przemysłowcy wyprzedali z zyskiem wszystkie dawniejsze zapasy towarów i tym sposobem zażegnano nadprodukcję; stosunki się wyrównały. Zaczęto trzeźwo się rozglądać w położeniu. Przedewszystkiem przemysłowcy jęli normować zarobki. Jak wiadomo, w dobie rewolucyjnej robotnicy uzyskali stosunkowo dość znaczną podwyżkę płacy. Po zapanowaniu spokoju zaczęto stopniowo redukować te zarobki, tak iż po paru latach w wielu fabrykach doszły one do poziomu nawet niższego, niż przed rewolucją. Tymczasem wywalczony wyższy poziom płacy wywołał zwykłe w takich wypadkach zjawisko ekonomiczne: poszły w górę ceny wszelkich produktów, zapanowała drożyzna, której na razie robotnicy mając wyższe zarobki, nie odczuwali. Z chwilą jednak zniżenia tych zarobków, zaczęli ją coraz bardziej odczuwać, gdyż cena tych produktów wcale nie spadła, ze zniżką płacy zarobkowej. Zapanowała tedy drożyzna węglana. Przy tem w ostatnich latach, skutkiem klęsk wszelkich w Rosji, stanowiącej główny rynek zbytu Łodzi, przemysł łódzki zaczął coraz dotkliwsze odczuwać przesilenie. Z Rosji nadchodziły coraz groźniejsze wieści o bankructwach, w których były silnie zainteresowane przedsiębiorstwa łódzkie. Na domiar złego, intendentura, która zwykle dawała Łodzi miljonowe zamówienia, cofnęła je, co się odbiło bardzo dotkliwie na położeniu przemysłu łódzkiego. Z powodu bankructw, zaczęto ograniczać kredyt, z powodu zaś słabego zbytu towarów ograniczono produkcję. Musiało to oczywiście się odbić na położeniu robotników, gdyż zmniejszając godziny i dzień pracy, usunięto tysiące robotników a nowym poznižano jeszcze bardziej zarobki, czego wynikiem była pamiętna ubiegłej zimy niebywała dotąd nędza śród rzesz pracujących i pozbawionych pracy.

To też skoro tylko w czerwcu r. b. zapanowało pewne ożywienie w przemyśle, skoro zaczęło coraz bardziej się oddalać przesilenie a w fabrykach zapanowała gorączkowa, przyśpieszona praca, robotnicy uznali tę chwilę za najodpowiedniejszą do postawienia żądań podwyżki zarobków. Uczyniono to w formie poważnej i spokojnej a przedewszystkiem — całkiem legalnej: robotnicy zaczęli wypowiadać pracę z terminem dwutygodniowym. Na razie ruch ten nie miał wcale charakteru groźnego i nawet nie można było nazwać go strajkiem, gdyż pomimo masowych żądań podwyżki płacy, nie przerwano wcale robót i fabryki pracowały energicznie w dalszym ciągu. Dopiero gdy zaczęły upływać fatalne terminy prekluzyjne, położenie całkiem się zmieniło. Większość fabryk na żądania robotników odpowiedziała odmownie i w razie porzucenia roboty, zagroziła zamknięciem zakładów na czas nieograniczony. Robotnicy zlekceważyli tę pogróżkę, a fabrykanci ją wykonali. Zaczęto zamykać fabryki, czyli na strajk odpowiedziano lokautem.

To też strajk, który na razie miał charakter ze stanowiska pierwszego i administracyjnego, legalny, zaczął przybierać formę gorączkowego rozdrażnienia i robotnicy w wielu fabrykach porzucili pracę, nie czekając upływu terminu dwutygodniowego. Taki stan rzeczy zaostrzył jeszcze bardziej odwet lokautowy.

Strejk i lokaut ogarnęły przemysł wełniany i bawełniany. Przytem przemysł wełniany bardziej jest skory do ustępstw, ze względu, że mu więcej chodzi o wyroby sezonowe. Przerwa w pracy może mu przynieść dotkliwe, niepowetowane straty. Skutkiem tego można zanotować więcej faktów porozumienia i uwzględnienia żądań robotników w fabrykach wełnianych, gdy natomiast bawełniarze zajęli stanowisko bardziej stanowcze, a nawet — przynajmniej na razie — nieprzejednane.

W chwili obecnej, gdy te słowa piszemy, strajkuje w Łodzi już przeszło *trzydzieści tysięcy* robotników. Czyli prawie trzecia część ogółu robotników łódzkich. Na tem się nie skończy oczywiście, gdyż niema dnia, ażeby w kilku fabrykach nie zastrejkowano lub nie postawiono żądań podwyżki płacy z wypowiedzeniem dwutygodniowem. Dzisiaj ruch zamarł w największych fabrykach łódzkich. Życie przemysłowe jest sparaliżowane, znaczna częś robotników

opuszcza miasto i wyjeżdża na wieś. Strajk więc zapowiada się na czas dłuższy.

Na szczęście dotąd ma on charakter spokojny. Nie było żadnych zajęć, nie dało się zauważyć nigdzie psucia towarów lub urządzeń fabrycznych, nigdzie groźnego podniecenia, które zazwyczaj pociąga za sobą interwencję władz i groźne następstwa. Strajk się rozszerza i zapanowywa w Łodzi jak wielki rozlew spokojny, bez piany gwałtownej powodzi, bez wyrw i zagłady.

To jest, jak rzekliśmy, całe szczęście w tem wielkiem nieszczęściu. Tak! —w wielkiem nieszczęściu—możemy powiedzieć bez przesady, gdyż strajk i lokaut obecny pociągną za sobą bardzo smutku następstwa na czas dłuższy. Poprawa warunków w przemyśle nie była jeszcze wyrównaniem strat długotrwałego przesilenia. Goy oto przychodzi fatalne nowe uderzenie, które na czas długi może przewlec i zaostrzyć przesilenie z wszelkiemi najsmutniejszemu następstwami, co się da odczuć tem dotkliwiej przy naszych nienormalnych warunkach bytu i urządzeń.

Z. Pietkiewicz.

Rady i wskazówki.

Pani A. B. z ulicy Marszałkowskiej. Mydło waselino lanolinowe „Iris"—Mydło to jednoczy w sobie wszystkie zalety z wymaganiami hygieny i nowoczesnej techniki branży perfumeryjnej złączone; przygotowane jest na materjałach surowych najlepszego gatunku, przetłuszczone waseliną i lanoliną, środkami powszechnie znanemi za najdodatniej wpływające na skórę. Mydło waselino-lanolinowe „Iris" wytwarza pianę delikatną a tłustą, a że jest zupełnie neutralne, nie podrażnia nawet najdelikatniejszej cery.

WARUNKI PRENUMERATY „ZŁOTEGO ROGU":

W Warszawie	rocznie rb. 6.—	półr. rb. 3.—	kwart. rb. 1.50
W Królestwie i Cesarstwie z przes. poczt.	„ „ 7.—	„ „ 3.50	„ „ 1.75
Za granicą i za oceanem	„ „ 10.—	„ „ 5.—	„ „ 2.50

Za odnoszenie do domu 15 kop. kwartalnie. Numer pojed. kop. 15. Zmiana adresu — 20 k.

CENA OGŁOSZEŃ: Na 1 str. okładki 60 kop. Na 2 str. okładki, przed tekstem 40 kop. Nadesłane, w tekście—75 k. Reklamy—40 k. Ogłoszenia na 3 str. okładki 20 k. Na 4 str. okładki—30 k. Ogłoszenia obliczają się na petit.

Wydaw. „Warszawska Spółka Nakładowa". Redaktorka odpowiedzialna Izabela Arturowa Gliszczyńska.
Kierownik literacki Wacław Grubiński.

Redakcja i Administracja: Warszawa, Królewska 27. Telefon 152-05.

Druk L. Bilińskiego i W. Maślankiewicza, Nowogrodzka 17.